أدب ونقد

معركة بني سويف
الموت في سبتمبر

www.kotobarabia.com

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

نوفمبر ٢٠٠٥ – العدد ٢٣٤

محرقة بني سويف
الموت في ستبمبر

المحتويات



أول الكتابة

ونحن موجوعون خصصنا هذا العدد لمحرقة «بنى سويف» لا فحسب لتعريف قرائنا بإنتاج هؤلاء المبدعين الأصلاء من بين الضحايا، وإضاءة مسيرتهم التى قطعها الحريق قبل الأمان وتبيان إسهامهم الخلاق فى تطوير واحتضان المسرح الإقليمى حتى يبقى على قيد الحياة، ويواصل حمل رسالته لجمهور محروم ومتعطش للفن الجميل، وإنما قصدنا أيضا أن يبقى هذا الملف مفتوحا لا يطويه النسيان كما سبق أن طوى كوارث أخرى راح ضحيتها مئات الأبرياء بعد أن كشفت تماما كما حدث فى «بنى سويف» – عن خراب شامل كان مخيفا وإن منذرا وسط الزحام والضجيج الهائل حول الانجازات الحكومية.

كذلك لا نريد أن نكتفى بعقاب مجموعة من صغار الموظفين بتهمة الإهمال لنشفى غليلنا ونسدل الستار على الفاجعة فإن كان ثمة إهمال فهو عام وضارب بجذوره فى كل المواقع والمؤسسات الإنتاجية والخدمية على نحو خاص، وتلك التى تتعامل مع الفقراء على نحو أخص، ففى مثل هذه المؤسسات من مدارس ومستشفيات ومسارح وهيئات حكومية موظفون بائسون، وأجورهم منخفضة لدرجة لا تصدق، وهم يعملون دون أى إمكانات أو معدات صالحة كما بين الحريق فى قصر ثقافة «بنى سويف» وهم مطالبون فى ظل هذا الواقع المزرى أن ينهضوا بمهماتهم على أفضل نحو وبينما يتحملون شظف العيش نطالبهم نحن بأن ينتصروا على اليأس ويبتكروا فى أداء وظائفهم دون إمكانات ويجترحوا المعجزات، ويتحايلوا على العوز والشح وهم يرون السادة يتمرغون فى أشكال من الترف الاستهلاكى التى قد تخطر أو لا تخطر على البال.

وليس بين هؤلاء السادة المتربعين على عروش المال والسلطة من يمكن أن يصبح قدوة فنقول مثلا إن فلان الفلانى قد بدأ حياته من الصفر واشتغل

وجاهد وثابر وركب الأهوال حتى يجمع ثروته من العرق والدم والدموع والعمل الدءوب بل إنهم راكموا الثروات عبر قنوات الفساد المفتوح على مصاريعها للمرتزقة والمطبلين والمزمرين من خدم السلطان وبناة عالمه الشائخ المليء بالثقوب والذى فاحت رائحته النتنة رغم كل البهجة والثراء المسروق من كدح الطبقات الشعبية وعرقها.

وعلى العكس تماما من هؤلاء المتربعين على عرش المال والجاه والسلطة والفساد غير المسبوق فإن شهداء «بنى سويف» من فنانى المسرح وجمهوره كانوا قد مشوا فى الاتجاه الاخر للكدح والمعرفة والإجادة وبنوا أنفسهم فى مواجهة كل الصعاب والعقبات واختاروا كما كان قد دعا المسيح عليه السلام أن يدخلوا من الباب الضيق فبينما كان باب الثقافة التجارية الاستهلاكية مفتوحا وواسعا ومربحا اختاروا هم بوعى أن يحبوا المسرح الحقيقي، وأن يضيفوا إليه رغم الألم والمعاناة والأبواب المغلقة التى قرروا أن يفتحوا بعضها - ولو عنوة - من أجل جمهور يعيش خارج المراكز الكبرى وهو تواق للثقافة منتظر أبدا أن يساعده المتعلمون من أبنائه على تلك أسرارها والوقوف على عناصر البهجة والتساؤل الحر فيها بحثا عن الثراء الوجدانى والامتلاء الروحى والمعرفة الأصيلة بالعالم وبسرائر البشر وصراعهم من أجل الحرية والكرامة، من أجل العدالة والمساواة حيث تتفتح مواهبهم وطاقاتهم على الأمل الذى يقول لهم عبر الثقافة الحقة إن عالما أفضل هو ممكن التحقيق ويقول لهم أيضا حين يحتشدون معا فى المسرح تطلعا لتخلق مشاعر عميقة ونزيهة عبر الفن لا ترتبط من بعيد أو قريب بمصالح صغرى أو كبرى يقول لهم إن إنسانية جديدة تولد فى الفن وبه، إنسانية تتجاوز الحالة الراهنة طائرة نحو مملكة الحرية المنشودة، تلك الحرية التى دق على بابها كل هؤلاء الشهداء بطرائق لا تحصى لكنها جميعا كانت تبدأ من موقف ورؤية تربطهم بالشعب الذى نشأوا فى أحضانه، وظلوا دائما أبناء أوفياء لمطامحه عارفين بآلامه وآماله «طالعين لوش النشيد» على حد تعبير شاعر من أبناء جيلهم هو طاهر البرنبالى.

فالكتيبة التى ينتمون إليها تضم المئات من المثقفين المنتشرين فى القرى والنجوع والمدن الصغيرة، والذين ظلوا مثل هؤلاء الراحلين يكافحون من أجل حلمهم حلم التغيير إلى الأفضل، وبقوا حيث هم ينحتون فى الصخر بعيدا عن أضواء العاصمة

من أجل العيش والثقافة والحرية الحقة فخاصموا كل زيف وإدعاء ولم يرضوا أبدا إلا بكل ما هو أصيل وحقيقى فى الفن والحياة ومن أجل هذا الأصيل والحقيقى احتملوا العوز والتجاهل الإعلامى وحتى النقدى ومعركتهم هى معركتان واحدة من أجل تأمين العيش فى عالم يطحن الفقراء ويذلهم لأنهم فقراء والمعركة الثانية من أجل الثقافة ورسالتها النلبية ضد روح الاستهلاك العدمية وضد اللا معنى الذى يفقر الوجدان ويمهد الأرض لانتشار التطرف والتفاهة والأنانية المفرطة والأفكار المشوهة حول الدين الذى يتحول بمقتضى هذه الأفكار إلى عقوبات بدنية من عذاب القبر إلى نيران الجحيم التى ستحرق العاصين حتى أن بعض خطباء المساجد الذين استشعروا خطر الثقافة على رؤيتهم الفقيرة للدين وعلى مصالحهم ومصالح سادتهم قالوا إن الله عاقب هؤلاء الذين احترقوا لأن المسرح حرام والتشخيص مكروه تماما كما افتى أحد الذين تسلطوا على عقول المصريين على صفحات أكبر جريدة يومية ساعيا لإثبات أن القرآن الكريم قد اكتشف كل النظريات العلمية الحديثة قبل خمسة عشر قرنا – افتى بأن الزلزال الذى وقع فى آسيا وراح ضحيته عشرات الآلاف من البشر قتلى وجرحى ومشردين ومعوقين هو عقاب إلهي، وحين سأله الصحفيون علام يعاقب الله هؤلاء البسطاء الفقراء المكافحين من أجل العيش رد بثقة إنه سبحانه يلقنهم درسا ويعظهم.

الثقافة خطر حقيقى على الخرافة التى يتاجر بها أمثال هؤلاء ساعين لتشكيل وجدان وذهنية الجمهور الواسع بأفكارهم ورؤاهم وتصوراتهم عن العالم، وتفسح لهم سلطة الرأسمالية الطفيلية القائمة المجال فى إعلامها ليقوموا نيابة عنها بغرس الشعور بالذنب والخوف من العقاب الإلهى القاسي، لينخرط الناس فى التكفير عن عما لم يرتكبوه من ذنوب بحثا عن نجاة فردية مما ينتظرهم فإذا أصبحت كل فاجعة على طريق بنى سويف عقابا إلهيا فليس هناك مجال لمحاسبة أحد ومساءلة نظام وهكذا تضعف كل أشكال العمل الجماعى والكفاح المشترك دفاعا عن الحقوق ومقاومة الاستغلال والاستبداد والفساد والخرافة لأنها جميعها قدر البشر المصنوع سلفا والذى يستحيل تغييره.

وتتراجع الروح العلمية النقدية التى تنميها الثقافة الحديثة التقدمية ومفرداتها

الغنية وعلى رأسها المسرح وهو الذى يشحذ العقل عبر طرح الأسئلة، وخلق البهجة والفرحة فى احتفال جماعى يثير لدى كل فرد كما لدى الجمهور مجتمعا شعورا بقدرته وبمكانته السامية فى هذا الوجود وبمسئوليته إزاء العالم وإزاء مجتمعه ، وبمعنى أن تكون الحياة جديرة بالعيش بكرامة وحرية ، وبجدوى الغضب المنظم الفعال ضد كل الانتهاكات وأشكال الاستعباد والقمع، وبمعنى أن يكون المرء إيجابيا مبادرا خلاقا وفاعلا فى محيطه أيا كان صغيرا أم كبيرا.

لن نسمح أبدا بإغلاق ملف «بنى سويف» حتى تتغير الأوضاع كافة ونحن نعرف أنها رحلة طويلة ولها استحقاقات وعلينا نحن المثقفين النقديين فيها واجبات كثيرة لقد أخذ المجتمع المصرى يستيقظ من سبات طويل رغم كل أشكال القهر والاستغلال والاستعباد. فقد تراكمت الجهود الشريفة التى قام بها هؤلاء الذين لم يستسلموا لليأس والإحباط وبدوا فى بعض الأحيان كالمؤذنين فى مالطة كما يقال وتحملوا الكثير فى سبيل أن يأتى ذلك اليوم الذى يتم فيه انضاج الحركة الشعبية الديمقراطية من أجل التغيير إلى الأفضل وكانت جهود هؤلاء الراحلين الأعزاء على امتداد رحلتهم المقطوعة جزءا أصيلا عن هذا التراكم فى ميدان الثقافة والمعرفة والفن الجميل، كانوا يجوبون الأقاليم ليبثوا فيها من روحهم المبدعة، ويفرحوا باكتشاف مواهبها وطاقاتها المطمورة فى الحرمان والتراب والخراب، وكانوا هم وكتيبتهم المقاتلة من قدموا الحماية لمؤسسة الثقافة الجماهيرية من السقوط فى أيدى التجار أو الانهيار الكامل.

وتحايلوا مع آلاف غيرهم على الفقر ونقص الإمكانات ليقدموا لجمهور الأقاليم فنا جميلا.

وعانوا هم أنفسهم كمبدعين ونقاد من التعسف والرقابة وأذكر أن «محسن مصيلحى» كتب نصا بديعا بعنوان «اللى بنى مصر» مستلهما قصة حياة طلعت حرب.. ولن يتوفر له حينها من الإمكانات إلا هذا الحب الغامر من قبل الممثلين والعاملين والفنيين وكان يعرض فى قصر ثقافة الغورى وأخذ جمهوره يتزايد يوما بعد يوم ورشحت هذا العرض البسيط حينها لينتقل إلى كل أقاليم مصر بعد النجاح الهائل الذى حققه ولكن تقارير الرقابة كانت له بالمرصاد وأخذت تلاحقه حتى توقف

وحرم منه جمهوره الطبيعى فى كل أقاليم مصر، كان العرض يحمل رسالة حميمة جرى صنعها فنيا على أجمل نحو وأبسطه وأرقاه تقول للمصريين إحذروا من عملية بيع سوف تطول كل شىء وكانت المسرحية كأنها النبوءة فبعد سنوات قليلة كانت حمى خصخصة المؤسسات العامة قد اجتاحت البلاد وأصبح كل شىء معروضا للبيع الآن أو فى المستقبل ولم تنجح حتى قناة السويس وبحيرة ناصر من أنياب وعود الرأسمالية الطفيلية الحاكمة فجرى الحديث عن بيعها أيضا فى الزمن القادم، ونحن مطالبون بأن نوقف المذبحة.

قد حاربوا جميعا بشرف عظيم من أجل أحلامهم وأحلام الشعب المقهور الذى أخذ يستيقظ.. ولن نسمح بإغلاق الملف أبدا حتى لا يصبح كل أبطال هذا الشعب شهداء.. وحتى تنهض أجيال جديدة برسالتها متفانية فى رحاب المثل العليا والقيم النبيلة وفى مقدمتها الوفاء لهذا الشعب الصبور المثابر دون أن يقطع عليها الإجرام الطريق أو يقصف عمرها..

فنحن لن ننسى ولن نغفر ولن نبقى صامتين

المحررة



شعر

الموت فى سبتمبر

عبد المنعم رمضان

فى الاثنين الماضي
لما دنت الساعة واندفقت من فمها كل دقائها المفقودة وثوانيها
خرجت مصر وراء بنيها
بناءيها المنذورين وفنانيها
كانت ريح نائمة سوداء
وكان فراغ أسود
كان دخان حرائق يفترش الأسفلت الأسود
وزهور سوداء
صباح أسود
ومتاريس سود
شبان كالصمت الأسود
يقتسمون على كثرته الحزن قوياً كالطاحونة هشاً مثل النبض
ويقتسمون نعوش المرتحلين
النعش
وراء النعش

وأصوات الفتيات تئز على دقات الروح
وتنفذ فى أعماق الأرض
وتستوهبها
تجعل أسفل ما فيها
ينحل
ويطفو فوق سماء ثانية عزلاء
وفوق كواكب تنزع عنها بردتها الزرقاء
الكلمات الأصوات التنهيدات الندابات
الأحد السبت، الداء يشد إليه الداء
الأيام الجوفاء وديمومتها وتواليها
تمضي
ثم تطوّف فوق تخوم ليس يلى ذروتها وأعاليها
غير وزير الشرطة فى شرفته
يسأل مندوبيه عن الدنيا
مازالت مثل الأمس
وعما فى ظلمات النفس.
من الرغبات السود ومن ذاك النفس الرجراج/ يضم إليه الوحشة
والنفس الرجراج
ويسأل عن أخبار العرش
وعمن جرؤ
وفكر أن يختلس التاج
من الفرعون الجالس فوق صدور الناس
وكان وزير المسرح

مثل الوسواس الخناس
يوسوس
أن لا أحد سيبقى فوق الأرض
سوى منشئها
أو باريها
كان يوسوس
أن المحروقين
ضحايا ما ارتكبوه من الأخطاء
فلا تعترضوا القدر
اصطفوا خلف قضاء الله
اصطفوا خلف الموت وخلف الآه وخلف الباه
أطيعوا ما تخشون من الأرزاء
النار أحاطت إبراهيم
ولم تمسسه بضر
وأحاطت قتلاكم
بادوا مثل الورق الناشف
ماذا نفعل
قال وزير المسرح
لو أنتم أبناء الرحلة
من أروقة النور
إلى باب التابوت
وأنتم أبناء السيدة الأم
المقتولون القتلة

أبناء اللاهوت وأبناء الناسوت
وفطر الأرض وصناع أغانيها
ومراثيها
فأنا الراعي
سوف أمثل دوراً
أن أأتزل المهنة
مثل نبيل من نبلاء القرن الحادى والعشرين
وأن أطوى أو راقي
أخرج من زاوية المسرح
يدخل بعدى خدمي
وزبانيتى وبقايا عشاقي
سوف يشير عليهم أعلاهم مرتبة
أن يجتمعوا حول كتابة
مظلمةٍ للحاكم
أن يهبوه صنوف المجد
وأوصاف الآلهة
وأن يبتهلوا
يا مولانا أمنعه
فنحن يتامى
وإذا يذهب عنا
نفنى عن آخرنا
يا مولانا
إن وزير المسرح أولانا بالنعمة

حاشا أن نتخلى عنه ونتركه
حاشانا
يا مولانا
كان الحاكم يضع على شرفته
فخاً لعاصفير الليل
وفخاً آخر للأحلام
ويأمر حراس البوابة
أن يحترسوا من تهليلة هذا البلد المثقل بالأوبئة وبالآثام
ومن أحزان الليل الطائف حول مدائنه وقراه
وحول حوارييها ومواليها
أن يحترسوا أيضا
من واديها
ومقاهيها
ومباهج واليها
وإذا لاحت أفواج الشبان
اقتصوا يا حراسى ممن يمشي
تحت نعوش المرتحلين
النعش
وراء النعش
ومنذ اليوم – يقول الحاكم –
منذ اليوم انتبهوا
منذ اليوم سأشرع فى تأليف وصايا العرش
ابنى من بعدى يلبس تاج الجمهورية

هاتوا قلمي
هاتوا الخوذة والكرسي
وهاتوا جلبابى وعصاي
وهاتوا علبة وقتي
آمركم
ممنوع أن يعتزل وزير المسرح
حتى يكمل عرض روايته
ويتم جميع ملاهيها
آمركم أن تنتبهوا
لو أن المأساة
وأن ظلام الليل
وأن الموت
وأن طبول الموت
وأن المقتولين القتلة
أن الشمس وأن ضحاها
أن النار إذا يغشاها من يغشاها
وإذا أم
وإذا آب
وإذا المحبوبان فتاة جنب فتاة
وإذا الطاغى والطاغية وما بينهما
وإذا أين هما أينهما
وإذا خرجت مصر وراء بنيها
وامتلأت كل أزقتها

بالأحقاد
وبالآلام
وفاضت بالأرحام جميع حواريها
وانطلقت فى الطرقات
الفتيات يولولن
ارحمنا يا الله
ويا ولداه
وسكت الناس جميعاً
حين تلجلج صوت الشيخ
ومرق من المئذنة
إلى الملكوت الأعلي
اللهمّ اغسل يدك من الفرعون الجالس
فوق صدور الناس
وخذه إلى مزرعة الأرواح الشريرة
حيث سيجلس فى المملكة السفلى
منبوذاً من كل الريح
ومن كل الأزمنة
ومن حاضرها
من ماضيها
فى الإثنين
وفى الأيام الحبلى بالأيام المفقود أهاليها
خرجت مصر وراء بنيها
بنّاءيها المنذورين وفنانيها.

ملف

محرقة بنى سويف

الموت فى سبتمبر

إعداد وتقديم:

عيد عبد الحليم

مدخل

حرائق الثقافة المصرية

عيد عبد الحليم

(١)

الخامس من سبتمبر ٢٠٠٥ يشبه - كثيراً - الخامس من يونيو ١٩٦٧، فإذا كان الثانى شهد انهيار الحلم القومى من خلال هزيمة قاسية من العدو الإسرائيلى جاءت نتيجة خطأ فى التكتيك العسكرى وإدمان الشعارات وتغييب الوعى الشعبي، فإن الأول كارثة حقيقية لن يغفرها التاريخ، فإذا كانت هزيمة يونيو قد راح ضحيتها آلاف الجنود الأبرياء وتدمير بنية دولة، فإن ما حدث فى حريق قصر ثقافة بنى سويف تدمير للعقل الثقافى برحيل مجموعة من النقاد المسرحيين والفنانين من شباب المسرح ودارسيه فى سيناريو كابوسى لا يستطيع أكبر كتاب التراجيديا فى العالم أن يتخيل تفاصيله.

جيل كامل من عشاق المسرح المصرى حصدتهم النيران اللعينة نتيجة إهمال مهنى فى الأساس، فالقاعة التى وقع فيها الحادث المشئوم عبارة عن قاعة صماء لا يوجد بها نافذة واحدة، ومدخلها الرئيسى عبارة عن باب صغير أغلقه مخرج العرض بحجة استغلاله فى الديكور لأن المسرحية والتى قدمتها فرقة «الفيوم» - فى المهرجان الخامس عشر

لنوادى المسرح - كانت من النوع التجريبى وهى مسرحية «من هنا.. حديقة حيوان» للكاتب العالمى «إدوارد إلبي» والتى تدور فى إطار جنائزى حيث ينتهى العرض بقتل أحد الممثلين لزميله فى مغارة مضاءة بالشموع ثم يسحبه على أرض المسرح ، وبالفعل تم السيناريو على أسوأ ما يكون.

فهل كنت تدرى يا «إلبي» أن الشمعة التى كتبت عنها فى نصك لتكون مكملة للسنوغرافيا بهذه القسوة، لتعقد اتفاقا سوداوياً مع الإهمال فى قاعة غير مجهزة وخالية من أى وسائل للأمان لتحترق هكذا - بكل هذه البشاعة لتحصد أرواح أكثر من خمسين من خيرة أبناء الوطن، ممن آمنوا برسالة المسرح ودوره فى المجتمع؟!!

إنها المأساة والخسارة التى لا تعوض لفنانين اختاروا الطريق الصعب من البداية وحفروا أسماءهم بالعرق والجهد والتميز فى ذاكرة الحياة الثقافية مثل أحمد عبد الحميد وحازم شحاتة وصالح سعد ومحسن مصيلحى وبهائى الميرغنى ونزار سمك ومدحت أبو بكر، ولا يمكن أن ننسى الفنانين من الأجيال الجديدة الذين جاءوا إلى «بنى سويف» من محافظات مختلفة بحثاً عن مسرح جديد يطمحون فى تقديمه كل منهم جاء بحفنة أحلام تحولت فى لحظة إلى شظايا وكأن الحياة تقول لهم إن قدركم الحتمى أن تعيشوا محترقين بالحلم وتموتوا أيضاً محترقين

(٢)
جروح مفتوحة

وإذا كان «إريك نبتلى» يقول فى إحدى عباراته الدالة إن «المثقفين جروح مفتوحة»، فإن الثقافة المصرية جروحها تتسع يوماً بعد يوم، وحرائقها لا تنتهى إما بملاحقة الإبداع ومصادرته، أو تقلص فرص النشر، والحجر على الحريات مما يجعل الكثير من المبدعين يلوذون بعزلتهم فى ظل مجتمع برجماتى يؤله المادة، ويسيد ثقافة الاستهلاك - إن صح أن يقال عليها ثقافة - ويهمش الفعل التنويري، وإن ظهرت فى الأفق مؤسسات رسمية تدعى أدواراً فكرية، إلا أننا لو اقتربنا من مناحيها النظرية والعملية سنجد هشاشة وبهرجاً زائفاً يتنافى مع عقلانية الأداء.

ولذلك رأينا المصائر المجهولة للمثقفين المصريين – خاصة فى السنوات الثلاثين الأخيرة – تأخذ منحى مأسوياً فكثيرون ماتوا فقراً وقهراً رغم ما قدموه من فكر وإبداع خلاق، قام على محاولات فردية تجريبية بعد أن تخلت المؤسسة الثقافية الرسمية عن احتواء تجاربهم الرائدة، فراحو بجهد ذاتى – رغم قسوة المعيشة ومتطلبات الحياة – يحفرون فى الصخر، دون أن يقولوا كما قال زهير بن أبى سلمى «سئمنا تكاليف الحياة» لأنهم أدركوا – جيداً – مغزى كلمة بودلير الشهيرة «الأمم لا تنجب العظماء إلا مرغمة»، وهكذا نمت الجدلية، وارتفعت أسهم التجريب، رغم أن الدولة – بطابعها المادى الفج – طاردتهم حتى الموت ولم تترك لهم مساحة حقيقية للحركة، مع العلم بوجود فئة من الأدباء المطيعين ذوى الطبائع السيامية يعملون – دائما – على إرضاء السلطة، ويأتى ذلك – بالتأكيد – على حساب ما يقدمونه من إبداع، أما الأقوياء – الذين يحملون ميثاق شرف الكلمة فى قلوبهم وأقلامهم – فيملكون – وحدهم – يقين المواجهة فلا يكتبون إلا ما يرونه حقيقة، ويقفون – دائما – ضد أى محاولة لاستلاب العقل والوجدان.

ولأن ثقافة الحرق والتشويه باتت إحدى أسلحة النظام الحاكم الذى يسعى إلى ترسيخ مبدأ فرق تسد، مستخدماً فى ذلك أساليب عفى عليها الزمن لكنها فى النهاية قاهرة ومبكية وقاتلة.

فلم يكن «حريق مسرح بنى سويف» الأول من نوعه فى تاريخ الثقافة المصرية، فللأسف فى مفارقة غريبة كان أول هذه الحرائق فى ٢٩ سبتمبر ١٩٧١ حيث اشتعلت النيران فى دار الأوبرا المصرية، ذلك البناء الشامخ – الذى لا يعوض – والذى بنى فى عهد الخديو إسماعيل على طراز معمارى يعجز أكبر المصممين الآن عن الأتيان بمثله، فقد كانت تحفة معمارية نادرة.

وفى عام ١٩٧٥ شب حريق مماثل فى مسرح البالون وفى بداية الثمانينات احترقت مجموعة من المسارح منها على سبيل المثال لا الحصر: مسرح محمد فريد ومسرح العرائس والهوسابير ومسرح نجم ومسرح الجلاء وغيرها، ورغم أن معظم هذه الحرائق فلن يكن فيها ضحايا إلا أنها شهدت خسائر كبيرة وتلافيات فى المعدات

المسرحية.

وكانت بمثابة جرس إنذار للقائمين على شئون المسرح فى مصر، الذين كان من المفترض أن يقوموا بعملية جادة لتأمين كل المسارح فى العاصمة والأقاليم وتوفير وسائل الأمان إلا أنهم – وكعادة معظم المؤسسات الإدارية فى وطننا العجيب – كان لهم «ودن من طين وودن من عجين»، ولم يلتفتوا لشىء سوى العمل على «تفعيل الميزانية»، و«اللى يقدر ينهب ينهب» وهكذا تدار الأمور فى بر مصر.

ولم يكن المسرح هو القطاع الثقافى الوحيد الذى طالته يد الإهمال – بل هو جزء من منظومة متكاملة – فالآثار أيضا طالتها هذه اليد الأثيمة ومن منا ينسى يوم ٢٢ أكتوبر ١٩٩٨ حيث احترقت المسافرخانة ذلك الأثر الإسلامى البديع والشاهد على روعة الفن الإسلامى من خلال ما كان يحتويه من نقوش وآثار رائعة، ورغم أن ملابسات الحريق ماتزال طى الغموض حتى الآن إلا أن تقرير الدفاع المدنى قد أثبت أن الحريق بدأ من الداخل» أى أنه يدخل – فى ذلك – شبهة العمد، إلا أنه كمعظم الحرائق والكوارث – فى وطننا الخرافى – دائماً ما تعلق أخطاء الكبار على رقاب الصغار وتم البحث عن كبش فداء، وبالفعل أصبح حارس القصر المواطن البسيط شماعة تعلق عليها أخطاء وزارة بأكملها وهو ما جرى فى البداية مع حادث بنى سويف..!!

(٣)
جيل التمرد والغضب

مجموعة من العناصر جمعت بين النقاد الراحلين فى حريق مسرح قصر ثقافة بنى سويف أولها أن معظم أبناء جيل واحد وهو جيل السبعينيات وهو جيل محورى فى الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية المصرية أبناؤه شاهدوا وهم فى نهاية الصبا انهيار دولة «المد القومى» بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، ومع بدايات الشباب وجدوا أن البديل السياسى الذى حل محلها مع حكم السادات أكثر شراسة وضراوة وقسوة على المجتمع نتيجة سياسات الانفتاح الاقتصادى التى حولت كل الأشياء إلى سلعة

حتى الفن.
ولذلك رأينا عدداً كبيراً منهم ينخرط فى الحركة الطلابية مؤمنين بفكرة التغيير، وكانوا مع غيرهم من الشعراء والروائيين الذين أصبحوا الآن ملء السمع والبصر زهرة هذا الجيل، الذى تمت ملاحقته من قبل النظام الساداتى فذاق معظمهم مرارة السجون وقسوة المعتقلات.
كان أبناء هذا الجيل حازم شحاتة وبهائى الميرغنى ومدحت أبو بكر ومحسن مصيلحى ونزار سمك وصالح سعد تجمعهم صفة لازمت هذا الجيل بأكمله وهى صفة «التمرد» المؤسس على التجديد، فكما رأينا فى الشعر جماعات شعرية غيرت كثيراً من خريطة الشعر فى مصر مثل إضاءة ٧٧ بشعرائها حلمى سالم وحسن طلب وماجد يوسف وجمال القصاص، وأصوات بشعرائها عبد المنعم رمضان ومحمد سليمان وأحمد طه، رأينا بالتوازى حركة مسرحية جادة تحاول الخروج عن الأطر التقليدية للمسرح وتقديم ألوان جديدة من الفرجة الشعبية، حركة مسرحية تؤمن بضرورة العودة إلى المنبع، إلى التراث المصرى والعربي، مع عدم إغفال المدارس الجديدة فى فنون الأداء، لذلك رأينا أحمد إسماعيل وصالح سعد - على سبيل المثال - يتجهون إلى القرية لتقديم عروض اتسمت بطابق المواجهة «الأول فى قرية شبرا نجوم بالمنوفية - والثانى فى أبشواى بالفيوم» وكان الجمهور جزء أأساسياً من العروض، ومن بعدها جاء «بهائى الميرغنى» من خلال عروض فرقته «الطيف والخيال» ، فى رؤية أراها تتجاوز نظرية كسر الإيهام عند بريخت وتقترب كثيرا من تجارب «بيتر بروك».
كان النقاد الراحلون يشتركون فى رؤية واحدة حول ماهية المسرح على اعتبار أنه حوار مع المجتمع وليس صيغة مستغرقة فى جدليتها على خشبة المسرح.
وعلى سبيل المثال كان «حازم شحاتة» معنى فى كتاباته النقدية بتقنيات الحوار مع الجمهور، التقنية التى هى جزء من الحوار، متمثلاً فى ذلك فكرة «الشكل» عند «لوكاتش» أما «محسن مصيلحى» فكان يمارس تلك الرؤية عملياً من خلال نقده التطبيقى على العروض وكذلك من خلال ترجمته للنصوص الإنجليزية، ومناقشاته فى



لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة والتى كان أحد أعضائها البارزين.

أما نزار سمك فكان مثل الطائر العابر الذى يلتقط من الأشياء أثمنها ويجمعها فى مقال يتسم بالشاعرية والمواجهة فى آن.

أما بهائى الميرغنى فكان من أكثر الذين تصدوا لفساد المسرح من خلال إقامته لمجموعة من المشاريع المسرحية فى الأقاليم والتى اتسمت بطبيعة تجديدية اقتحامية ذات طابع تجريبى قلما أن تتكرر.

إنه الجيل الذى عاش مهمشاً - نتيجة سيادة ثقافة الاستهلاك والعلاقات الفاسدة بين النخب الثقافية - ورغم ذلك أوجد ابناءه حالة من الحراك الإبداعى والفكرى بالتأكيد لن ينساها التاريخ.

نصوص

سوف أحيا فى الحريق، وأبعث فى الطيور

مقتطفات من أوراق بهائي الميرغنى

كما تشاء
أصارعك كما تبدو
وأهرع للقادم
قد أتلكأ.. أتلعثم.. أفجع
قد تموت الأيام كما تهوي
قد أهوى الموت، لكنى لن أهوي
سوف أحيا فى الحريق وأبعث فى الطيور



تهرب الأيام بين أناملى وتتساقط فى قدمى ،
ولا أقدر على النظر إليها
وهى تنزوى فى الخطر. ترحل الأيام ولا تعود وأنا راحل فيها، وتموت الأيام ولا تشعر إلا حتى الدفن وأنا انتظر اليوم القادم يا يومي.. يا يومى.

أخشع لك وأصلى من أجلك ، أصلى ساعات فى محراب البحث عن المجهول، فى محراب البحث عن الرب، فمتى تأتى ومتى أرحل لك؟

يومى يقـتل فىّ البـحث، يومى يقـعـدنى فى دائرة النفي، يرمـينى بسـهـام الموت الضـائع فـى الاشـلاء، يقـذفنـى فـى الطاحـونة الأبدية اللعينة ، يقذفنى للخواء.
هل ترضى الأيام علىّ أم ترضى نفسي؟



وأنا ذاهب إلى المستحيل الممكن أودع الماضى والحاضر والمستقبل فى ذات اللحظة.
وأرمى ظلالاً وصدقاً مكتوماً فى دائرة التوهج. من ذا الذى يعرف التـوهج فـى هذا العـصـر الجليدى الفـاسـد؟ إنهم يدركـون زمـانهم ومرارة الواقع لكنهم ينصرفون فيه وينصهرون.
يا أيهـا الممكن البـارد يا أسطورة التـوازن، كم سـأفـجع فـيك وكم سأدنو من روحى الحبيسة وكم سأفتقرفيك.
طاحونة الغياب اليومى، متى تستقر وتهمد؟ لقد ضـاق العالم بنا ولم يعد قادراً على احتوائنا فى قلبه الرحيب. مـهلاً يا عـالمنا مـهلاً، نحن عارفون طاقتك، نحن عارفون ونحلم بغيرك منك .
ولن نبتأس.



أن نحـيـا فى هذا الطريق الوعـر، أن نواجـه المصـادمـة والائتـلاف والمخـانثة، أن نعيش نبض الحياة الجاحظ بالأعين اللامـتناهية، أن نخـسـر التـحـقق فى غـمـرة المعـايشـة والتناقض، أن نلغى ذواتنا وننتـصـر لهـا فى ذات الوقت. أن لا نقـدر على خلق قلوب تخـفق نبضـاتها فى قلوب الجموع، أن نفقد أنفسنا فى ضجيج البحث عن الآخر، أن تطاردنا الحياة بإيقاعها الخفى ولا نقوى على الاكتشاف، أن تخـدعنا الذات أو يخـدعنا المـوضـوع دون حـذر منا، أن نلوك السعادة اللحظية ولا نراكم الهم المشترك بيننا، أن نقذف بالحقيقة

من فوق رؤوسنا ونعلقها نجمة فى السماء ولا تنعم أو تتأزم أعيننا من فـرط الـواقـع المـوار بـالـحـركـة، أن نعـيـش فى الموت أو نمـوت فى الحياة: تلكم هى مأساتنا والقدر.

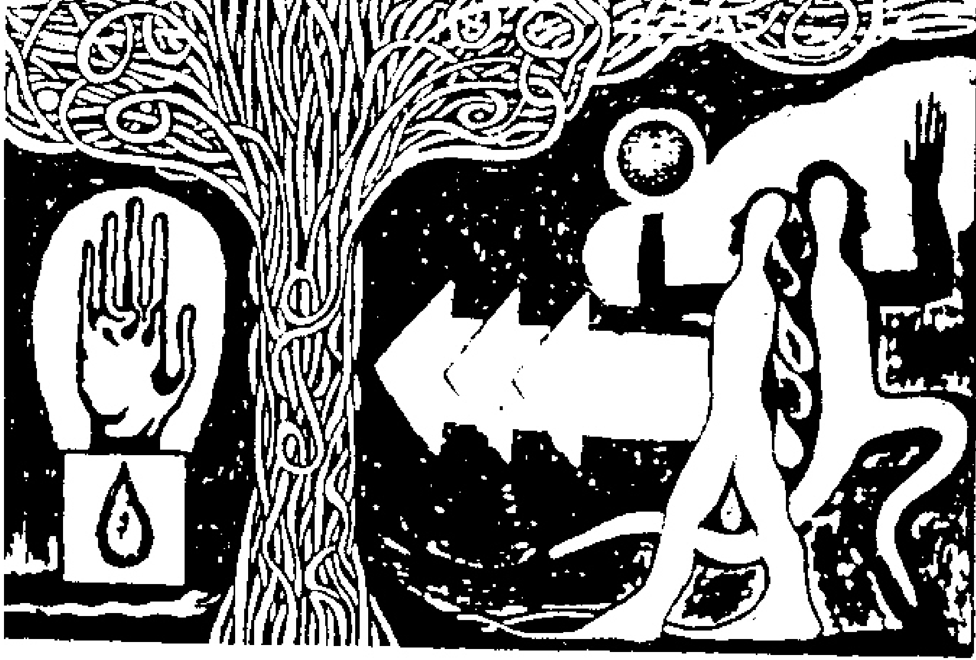


تموت فى الوحل أمن فى الثري
أم على أرائك السندس
أم فى الجحيم؟
اختر ثم مت
لا تمت قبل اختيارك
اختر ثم مت
فى الجحيم، على الارائك
لا يهم
اختر ثم مت



وتدور فى الطواحين التى
تلفت مجاريها وهامت
بالثقوب والنهم
تدور
فى أودية الرمل المطحون
بالخوض واعتياد العادة
والسأم
نهر يفرّع الود المجنون والحب الملتهب
ويضيع فى عروق الأرض والاشلاء الحية
قطرة دافقة حارة فى طقس عدمى شائك





تموت فى الخطر ولا تحيا إلا فيه، تقابل المجهول ، تصادقه، أو تخاف منه ولا تحيا إلا فيه. ما الخبر؟ الحياة يجب أن تعاش ، يجب أن تكون كما لا تهوى.

تفاجئك تسأمك ، الحياة يجب أن تكون.

ويحى لا أخبرها، لا أعلم قدري، لا أعرفني.. ويحى ..

أن أجهل ذاتى المندمجة فى العالم وأدرك قدرى والمجهول؟

القيود تحاصرني.. تسجن ذاتي.. تقتلنى ألف ألف مرة.. أهرب فى المطلق .. فى المجهول. وابنى سفناً وأشرعة وبحارا، وتهجع نفسي.. تلتئم

وتتألم فى قبضة العالم.. أترنح وأهوى على سطح الأرض الملتهبة.. اذوب وأمضي.

ملف

المسرح..وجماليات التمرد..

د . صالح سعد

استشهاد هام...

إنه فى يوم ٢٣ أغسطس ١٩٩٠ مجموعة من الفرق المسرحية الحرة، التى تعمل منذ سنوات عديدة على الساحة المسرحية بتمويل ذاتى ، وفى ظروف مادية ونفسية طاحنة، مع ما فى ذلك من تجن على الطاقات الإبداعية لهذه الفرق، وتفرقة بينها وبين الفرق التابعة للدولة من جهة ، ومع عدم إمكانية التواجد على الساحة المسرحية التجارية بقيمها وإمكاناتها من جهة أخري..»

من الإعلان الصادر عن الفرقة المسرحية الحرة - لقاء المسرح الحر الأول

مدخل:

لقد كان ميلاد الفن الدرامى صورة رائعة لتلك النقلة التاريخية للجماعة الإنسانية من الحياة على المستوى الغريزى المباشر، حيث الأنماط الثابتة، المطلقة إلى الحياة فيما وراء العادى والمألوف، واللعب المتجاوز حدود

التقاليد الشرطية أو (التابو) الجماعي، من حيث هى - أى الدراما - أفعال مجازية تعرض قدرة الإنسان على التجاوز ، الانتهاك، التحدى أو فلنقل (التعري) الداخلي، وكما يقول جان دوفينيو فى كتابه (علم اجتماع المسرح) .. إن المؤلف المسرحى يظهر عندما تتسائل الجماعة عن النتيجة المعروفة من قبل الجميع فيدخل (إذا) أو (لو) فى تسلسل الأقدار المحتومة. وهى نفسها الفكرة أو النظرية التى أقام عليها ستانسلافكى فى فن التمثيل.

من هنا قد يحلو للبعض أن يسمى المسرح عموما بفن المعارضة، أو التمرد.. وبالتالى أن يرى المسرح الإغريقى نفسه، الذى يمكن رؤيته وتحليله ضمن سياق سياسى واضح يحدد تأويله كلياً يمكن رؤيته وتحليله ضمن سياق سياسى واضح يحدد تأويله كلياً، بعيداً عن التأويل للسيكولوجي، المغرق فى ذاتيته وقد تصور رولان بارت - مثلا - أن المسرح الإغريقى - الذى هو فى حد ذاته تساؤل - حدد لنفسه مكاناً بين تساؤلين اثنين ، الأولى دينى وهو سؤال الميثولوجي، والآخر علماني، وهو سؤال الفلسفة (فلسفة القرن الرابع ق.م) .. وأيا أن الجوقة كانت هى أداة السؤال الرئيسية فى هذا المسرح..

والمسرح اليوم، فى رأينا لا يحتاج سوى إلى مثل هذه الروح الثورية، روح التغيير، التى يجب أن تنطلق من قلب المسرحيين أنفسهم الواقفين على حد الفاصل ، القاطع بين مرحلتين زمنيتين، وإلا سوف يصحقهم قطار الزمن الذى لا يرحم ، فاليوم لم يعد هناك مجال للعيش فى متاهة الخصومة والتباكى على الأمجاد الضائعة وانتظار الدعم والمساعدة القدرية التى قد تهبط من السماء فالحل الوحيد للفنان الحقيقى هو العمل والإبداع ضد كل ما هو قائم من تقاليد وأشكال مسرحية بالية، فإذا كانت دور العرض هى المشكلة - مثلا - فليناضل من أجل انتزاع حق العرض فى مكان، وإذا كان النص الجيد قد أصبح عملة نادرة فلنجرب الإبداع الجماعي، ومنهج الارتجال بمعناه العلمى الصحيح فى صياغة نصوص جديدة وهكذا فقط وفى مثل هذا المناخ الإبداعي، الذى لا شىء فيه سوى العمل بلا تحفظات مسبقة، يمكن أن يولد مسرح المستقبل، وإلا سوف يغبرنا الزمن وينسانا إلى غير رجعة!

ومن هنا وعلى الرغم من حقيقة أن الفن المسرحى قد دخل حياتنا وعاش مغتربا مستوردا فإنه ما كان للمسرح العربى أن يستطيع أن يخفى جوهره الحقيقي، كطريقة مختلفة فى التفكير والتعبير عن الذات بواسطة الحوار (الديالوج) والظهور العلنى المباشر، وهى طريقة تعتبر فى ذاتها تمردا على الطابع اللغوي. الغنائى للفنون – بل وللثقافة العربية – وبالتالى تمردا على نظم الطغيان الفكرى أو ما نسميه بالمنهج الوصفى الأحادى التنظير – أن هذا الصراع الجوهرى مازال قائما فى قلب عملية الممارسة الإبداعية، وأيضا عملية التلقى المسرحية حتى اليوم.

وتلك هى موضوعية هذا البحث الذى يتخذ من حركة المسرح الحر شكلا من أشكال التمرد على سيطرة مسرح الدولة البيروقراطى وعلى قدرات الحياة المسرحية فى أعقاب انتصار حركة التحرر العربى فى الخمسينيات وحتى اليوم، وأيضا على سيطرة الصيغة الهزلية التجارية التى سيطرت على المسارح العربى منذ أواسط الستينيات، أى منذ تراجع المد الوطنى لتلك الحركة.

الإنتاج بوصفه عملية إبداعية!

منذ عرف الإنسان عملية الخلق الفني، كان هناك نوعان متلازمان من الإنتاج: الأول هو النشاط الإبداعى ذاته، الإنتاج الفني، والثانى هو النشاط الذى يعمل على توفير المواد الفنية الأولية الإبداعية للفنان، الذى عاش دوما قدر الفقر المادي، وكذا النشاط التسويقى الذى لابد منه لعرض نتاج المبدع على الجمهور، فالغالبية العظمى من الفنانين قد عاشوا جاهلين بالطريقة التى يروجون بها لأعمالهم أو مترفعين عن العلم بها!

وقد كانت المؤسسات الدينية الرسمية هى القائم الأول على عملية الإنتاج الفنى فى العصور القديمة التى كان الفن فيها يعمل فقط لخدمة النشاط الدينى فى المعابد، كما كانت الحال فى مصر الفرعونية مثلا بينما أنشأ الإغريق أول مؤسسة حكومية للإنتاج الفنى المسرحى مؤسسة المسابقة «الأرخون» وهم أول من وضع نظم العرض الجماهيرى المدني، خارج المعابد، مثل الرقابة والنصوص المكتوبة وتذكرة الدخول إلى

المسـارح .. إلخ.. فى حين كـانت هنـاك دومـا الفـرق الفنيـة الحـرة الجـوالة التى كـانت تدور بين القرى والمدن، فى كل العصور، تقدم فنونها المرتجلة التى كانت تعتمد غالبا التهريج الكوميدى مادة أساسية لإنتاجها . ولم تعرف البشرية نظام مؤسسة الإنتاج الفنى مـرة أخـرى سـوى فى العـصـر الحـديث مع اتسـاع رقـعـة التطور الفني، والاستقبال الجماهيري.

ومن هنا أصبح الإنتاج الفنى علما من علون الفن الحديث لا غنى عنه لدراسى الفن فى المعاهد والأكاديميات الغربية. وبدخول الكثير من الفنانيين عالم الإنتاج الفني، أصبح لهذا النشاط طابعه الخاص الذى يبعد به عن شبهة أعمال المقاولات التجارية وعن ظلمه الدواوين البيروقراطية الحكومية، وإن كانا هذا النوعان بالذات هما ما يتسيد الساحة الفنية العربية نتيجة لتغافل معظم الفنانين العربى عن أهمية استثمار موهبتهم وأموالهم فى مجال تطوير فنهم بدلا من العيش فى أساطير الثراء الزائل!

وقد يكون من الغريب أن يقتصر فهمنا لدور الفن على السينما فى أغلب الأحوال، على اعتبار أن السينما صناعة قبل أن تكون فنا بينما يظل المسرح فى عداد الأنشطة، أو الحرف اليدوية! ومن هنا نجد – مثلا – قسماً للإنتاج الفنى فى معهد السينما بأكاديمية الفنون فى مصر، بينما لا يوجد مثله بمعهد المسرح، فى حين نرى كيف انتشرت الدورات والمنح وورش العمل التى تقدمها مؤسسات أجنبية، أو ذات تمويل أجنبى لتنمية مهارات العملية الإنتاجية فى مجال الثقافة والفن.

وفى هذا المجال تبدو علاقة الفنان بالدولة – كمنتج – وبمؤسساتها الفنية الرسمية على ما نراه تعقيداً وتشابكاً، وفى النهاية يجد الفنان نفسه متورطا فى حسابات وتوازنات لا تفعل سوى أن تنتقص من حريته الإبداعية ، كالطفل لا يستطيع الخروج عن وصاية الأب المتحكم بمصيره وقوته ومن ثم اختياراته، سواء كان هذا الأدب هو السوق، أو الدولة ذاتها.

والقراءة الأولى لنشأة المسرح المصري، بل والعربى عموما واستمراره – فيما قبل ٢٣ يوليو ١٩٥٢ – تضع يدنا ببساطة على حقيقة أن المسرح كان فى البداية نشاطا أهليا غير تابع للسلطة الرسمية للدولة يملكه ويموله أفراد من الفنانين أصحاب الفرق

الرسمية للدولة، يملكه ويموله أفراد من الفنانين أصحاب الفرق والذين غالبا ما كانت تسمى الفرق بأسمائهم مثل يعقوب صنوع أو منيرة المهدية، أو عائلة القرداحي، أو النقاش، ثم عزيز عيد ونجيب الريحاني، وعلى الكسار، وإسماعيل يس، وحتى يوسف وهبى ، چورچ أبيض.. حتى أنشأت الدولة معهد التمثيل، على يد زكى طليمات، وأصبحت هناك فرق رسمية كانت هى نوادى مسرح الدولة الذى قام فيما بعد ثورة ٥٢، والذى عمل على استقطاب بقية الفنانين إلى فروعه المختلفة، ليكتب بذلك نهاية عصر المسرح/ المستقل/ الحر فى مصر، ويصبح كل من هو خارج الحظيرة الرسمية للدولة، هو مجرد (هاوى) بل إن هؤلاء كالن لابد لهم من ؤسسة حكومية فى رحابها فكان جهاز الثقافة الجماهيرية هو المنوط بهذه المهمة القومية وهو الجهاز الذى عرف فى أوائل الثمانينيات بأنه وكر اليساريين والشيوعيين من الفنانين.

وعلى ذات المنوال قامت معاهد التمثيل (الفنون المسرحية) وكذا نقابة الفنون التمثيلية فى مصر، بتدعيم الصورة الرسمية المسرحية – بحيث لا يستحق أن يدخل إلى حلبة الإبداع المسرحى إلا من يحمل شهادة الأكاديمية ومن ثم عضوية النقابة وكلنا يعلم مدى الصعوبات التى يعانيها خريجو أقسام المسرح فى كليات الآداب المصرية (الإسكندرية، حلوان) فى الاعتراف بهم رسميا حتى الآن! ولكن وعلى الرغم من ذلك فإن الواقع لا ينفك يقدم نماذج مغايرة لما هو مفروض بحكم العرف والقانون الرسمي، فيصبح نجوم الفن المسرحى فى مصر فى الغالب هم أفراد من خارج المؤسسة الفنية التعليمية الرسمية مثل عادل إمام ويحيى الفخرانى – على سبيل المثال لا الحصر – ولكن ولأن النظام الرسمى ليس كلا متجانسا طول الوقت، فقد عملت الطبيعة الازدواجية للنظام فى ذات الوقت الذى أسست فيه دعائم ما يمكن أن نسميه بالمسرح البيروقراطي، عملت على إنشاء ما عرف بفرق التليفزيون فى سنوات الستينيات، والتى كانت هى النواة لما يعرف الآن بالمسرح التجارى ، الخاص ولم تكتف بذلك بل إنها جارت على جنودها وموظفيها فى مسرح الدولة بأن ساهمت عبر وسائل الإعلام فى أن تكون الصورة الجماهيرية للمسرح، هى بالتحديد ما يقدمه المسرح الخاص، من فارصات وكوميديات قليلة القيمة فى حين يعيش مسرحها

الرسمى (الجاد) فى غياهب الإهمال والتهميش حتى اليوم.

مسرح الدولة البيروقراطي:

نتوقف أولا عند الطرف الأكثر تأثيرا بشكل مباشر فى تاريخ الحركة المسرحية وهو مسرح الدولة ولو أن هذا لا يعنى أنه ليس للمسرح التجارى من أثر فى هذه الحركة بل على العكس فالتأثير الساحر للفارصات التجارية يطاول بنية التلقى الجماهيرى ذاتها ويرسخ لدى الجمهور – الذى لا يمثل المسرح لديه عادة اجتماعية محترمة – أن هذا هو المسرح (باعتباره مكانا للضحك!!) ولكن بما أن الطرف الأول هو طرف السلطة/ الدولة فهو من يملك كتابة التاريخ من يمنح – وحده – صكوك الاعتراف والتقييم – باعتباره وحده هو (المعيار الرسمي) فلا بأس إذن من اتخاذه نقطة للبداية فهو فى التحليل النهائى موضوع الصراع . (إذ لو شئنا أن نعمل المنطق الجدلى فسنرى أن فكرة التمرد والاستقلال فى حد ذاتها هى أبنة شرعية للنظام السائد – مهما كانت مساحة هامس الديمقراطية التى يمنحها هذا النظام للجماهير – فمادامت الأنظمة قائمة ستكون هناك حركات التمرد ونزعات الاستقلال وثورات البحث عن الحرية!!

فعلى الرعم من المعرفة التاريخية التى تتمتع بها البيروقراطية المصرية والضاربة فى عمق يطاول السبعة آلاف سنة حضارة (ولنقرأ نماذج من الأدب المصرى القديم مثال شكاوى الفلاح الفصيح) فإن التوجه الاشتراكى الذى انجرفت إليه حكومة الثورة بعد استقرار الحكم ، قد وطد دعائم بيروقراطية تشبه إلى حد كبير البيروقراطية السوفيتية آنذاك، مع عداوة واضحة لكل ما هو اشتراكى حقيقى (بالمعنى الفلسفي) بل أن أول مآثر الحكومة اشتراكى حقيقى (بالمعنى الفلسفي) بل أن أول مآثر الحكومة الاشتراكية كان اعتقال الشيوعيين عام ١٩٥٩ وكلهم من زهرة شباب مبدعى الوطن آنذاك..!! ولكننا لن نخوض فى بحث تلك القضية المركبة ، وسنكتفى برصد تأثيرها على المسرح الذى هو موضعنا.

فقد جاءت الثورة وبمصر حركة مسرحية مستقلة مزدهرة ولكن الوضع كان يحتاج

حشدا إعلاميا متواصلا لدعم المبادئ الثورية الجديدة (أو ما يسمى الإرشاد القومى) وكانت الإذاعة والصحافة وأيضا السينما والمسرح هى الأسلحة اللازمة لتلك المعركة، معركة البناء .. بناء المجتمع الثورث الاشتراكى..

وعلى الفور قامت الدولة ببناء مؤسساتها الخاصة لإدارة هذين النشاطين الهامين (فى أولى خطوات التأميم) وأرسلت البعثات إلى الخارج، من أجل إعداد الكوادر التكنوقراطية التى ستقود حركة الفن المصرى فى مرحلته الجديدة ودارت المطابع لتطبع أعدادا متزايدة من نصوص المؤلفين الجدد المتحمسين للكتابة المسرحية (الثورية) وتسارعت وتيرة إنتاج العروض الكبير على خشبات القومى والجيب والحكيم.. وانطلقت القوافل تجوب الأقاليم بنجوم المسرح الشعبى .. (وظهر مصطلح اشتراكية الثقافة) وأثمر هذا كله ما تعارفنا على تسميته بمسرح الستينيات الذى غالبا ما يراه شباب اليوم بمعزل عن السياق الذى أنتجه وهو الأب الشرعى لما سميناه بالمسرح البيروقراطي.

وهكذا فالمسرح البيروقراطى هو نوع مسرحى جديد وواحد من إنجازات القرن العشرين المنصرم إلى غير رجعة. غير أننا لو بحثنا فى القواميس والمراجع المسرحية فلن نجد لهذا المصطلح وجودا اللهم إلا إذا ظهر لدينا قاموس خاص للمسرح العربى فهو مصطلح عربي/ مصرى خالص، وإن كانت له أصول أوربية - شرقية قديمة، متعلقة بفترة سيطة الدولة على جميع مناحى الحياة الثقافية والفنية!

والمسرح البيروقراطى ليس شكلا فنيا بعينه أو أسلوبا محددا فى التأليف والتمثيل والإخراج المسرحي، ولكنه نظام خاص فى إنتاج المسرح وهو النظام الذى سمح للكثير من الموظفين باقتحام مجال العمل المسرحي، دون الحاجة إلى وجود الركيزة الأساسية لأى مشتغل بالفن، أى الموهبة الخلاقة وهو النظام الذى سمح بتصنيف الفنانين وفق الدرجات الوظيفية، وليس وفقا للقيمة الإبداعية.

وعلى الرغم من هذا فإنه من الممكن أن نجد لهذا النوع المختلق من المسرح بعض السمات التى تطبق بطابعها الإنتاج الفنى الخاص به مثل ركاكة اللغة وتقريرها، وهى سمة بيروقراطية معتبرة حيث تكون كتابة التقارير هى الفضيلة الأعظم لأى نظام



بيروقراطى ! وأيضا مثل النبرة الخطابية العالية الناتجة عن إدعاء المعارة للنظام السياسي، وهى أيضا حيلة بيروقراطية قديمة للتقرب لمغازلة الجماهير بغرض التنفيس عن غضبها المكبوت .. وبالجملة فالجو العام المعتمد لهذا النوع هو البرودة المميتة الناجمة عن انعدام الحس الفني، والاجتماعى أيضاً

وبالطبع فإن لهذا المسرح دوره الفاعل فى وجود واستمرار المسرح العربي، فهو واحد من بين أهم الأسباب الطاردة للعناصر الجيدة والموهوبة بالفعل من الساحة، كما أنه قد عمل ويعمل على طرد الجمهور نفسه من صالات العرض المسرحى الجاد لحساب المسرح الهابط منتيجة لرداءة المستوى الذى يقدمه ولعله السبب أيضا فى يأس المسئولين عن الفن والثقافة فى البلدان العربية من جدوى الصرف على فن خاسر باستمرار وبالتالى من إمكانية تطوير هذا الفن ليكون هو مناط به واجهة حضارية للثقافة العربية فى المحافل الدولية.

شعر

الوطن الشهيد

(إلي الشهداء مسرح بني سويف)

أحمد سويلم

أيا طائر الحلم والقمح
والأحجيات القديمة
أمازلت تخفى بهدبيك عوراتنا
وتغرد فوق القبور
تذوق أوجاعنا فى رسوم دميمة
من ثراه تأبط شرا
وألقى بماء البحيرة تعويذة الموت
من تراه يطوف صباحا
يكممم أفواهنا
ويحيل الفراغ البهى توابيت
وبسمة أطفالنا عبرات كليمة..
قلت: أشرب كأسا تغيبني
وتشيع الخدر
لم تنم فى الضلوع دمائى
ولم أنتظر..
أدرك الآن أنا نعيش بعصر

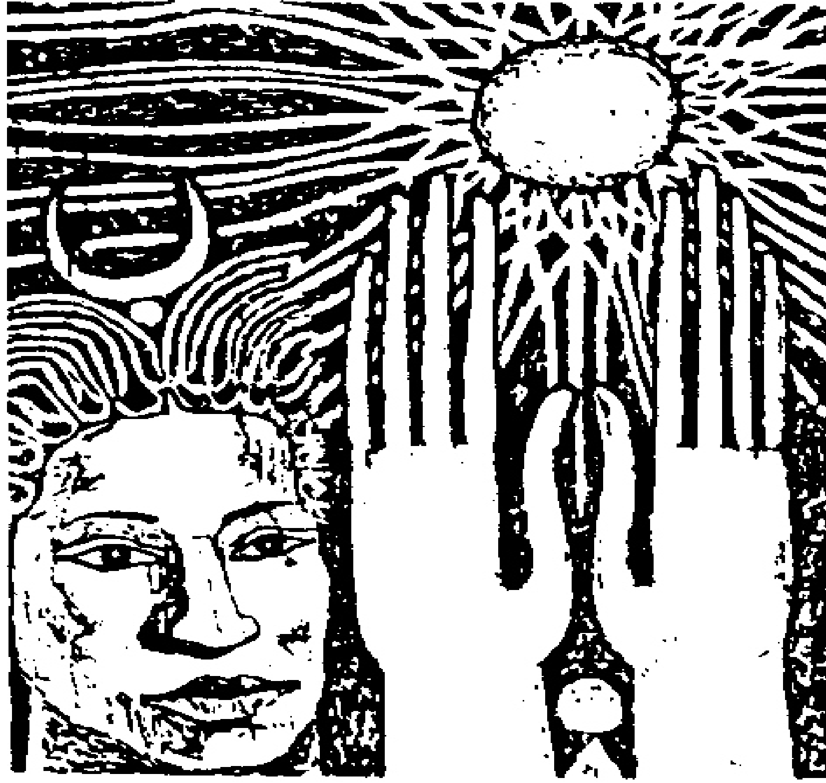
يزيف ألوانه فى العراء..
يتمطى .. ويسقط ألوية الشعراء
يتمطى .. ويحرق ما يملك الحكماء
يتمطى .. ويشرب من دمنا
ثم يشعل أضلاعنا..
ويدخن فى نشوة الندماء



أيها القابعون على صدر أحلامنا
يصرخ النبض من وقع أقدامكم
غربت شمسكم
فاغربوا..
واحتموا فى معاطفكم
وارحلوا..
لطخوا بدماء الضحايا ملامحكم
واندموا..
فلعل الأرامل تقبل دمعاتكم
ولعل اليتامى ينامون
حين تعدون لوعاتكم



أيها القابعون زمانا
ألا تدركون..
مللنا .. ومل الزمان أكاذيبكم
وهنا وطن فى قلوب المحبين
صار شهيداً..
وتوشك أيديكم أن تقيم له
نصباً للشهادة..





يا أيها القابعون زمانا
دعونا نصلى على الشهداء
نصلى على موت أحلامنا
وارحلوا للشواطئ
وانتجعوا
واسلخوا جلد من يجرؤ الآن.. أن...
يا لهذا العفن
يا لهذا العفن!

مقال

استحلال الوطن والمواطن

نزار سمك

الميزة الكبرى لاعترافات عادل عبد الباقى – أحد قيادات تنظيم الشوقيين – أنها وضعت الجميع فى قفص الاتهام . وكشفت عديدا من أوجه القصور والخلل داخل المجتمع، ابتداء من الأسرة إلى الحكومة مرورا بالمواطنين. بل واستمر أثرها الكاشف والفاضح على من تناولوها بالتعليق فيما بعد . نعم الاعتراف إدانة للجميع بدرجات متفاوتة. إدانة للجماعات الفاشية الاستحلالية وتأكيد على انحرافها وإدانة للحكومة وتأكيد على تواطئها وتهاونها . وإدانة للمواطنين الذين انساقوا كالقطيع خلف هذه الأفكار الفاسدة والبعيدة عن الدين، لجهلهم على حد وصف التائب المعترف والجاهل هو أيضاً بالدين، وهذا يؤكد صدق اعترافه وتلقائيته وابتعاده عن التلقين كما ادعى بعض الذين فضحهم هذا الاعتراف، اللهم إلا إذا كانت هذه الحكومة وتلك الأجهزة قد صارت أذكى مما نتوقع ، ولو كانت كذلك لوجب علينا شكرها وتهنئتها على هذا الذكاء حتى ولو أنه ظهر مؤخرا. فها هى الأجهزة بعد غيبوبة دامت ١٧ سنة أو يزيد قد أفاقت مثلما أفاق التائب (هذا من ذاك) ودخلت فى مواجهة حقيقية إلى حد ما

مع هذه الأفكار الفاسدة، ساعدها على ذلك هذا الإرهابى القديم الذى قضى مدة مشابهة فى غيبوبة مماثلة، وإن كان بعضهم مازال فى غيبوبة ومازال يشكك فى تلك الاعترافات، بعضهم لأغراض فى نفس يعقوب، وبعضهم الآخر لفقدانه الثقة فى أى شىء يأتى من ناحية الحكومة وعلى الحكومة أن تسأل نفسها لماذا؟

من التوظيف إلى التهاون:

الإيديولوجيا الدينية هى وسيلة من الوسائل التى تستخدمها أو ترجع إليها بعض الفئات الاجتماعية لتعطى لنفسها وجها إيديولوجيا للتمرد. كما تلجأ إليها السلطات الحاكمة كذلك لتعطى لنفسها شرعية، أى وجها إيديولوجيا للبقاء وغطاء وتبريرا لاستبدادها. بهذا الشكل والمعنى دائما ما يتم توظيف الدين منذ ظهر على سطح الأرض وحتى الآن ، ولذلك أيضا تختلف المرجعية لدى كل فريق فيجد نص محدد أو فقه معين رواجا لدى فرقة فى زمن ما وواقع ما ولا يجده لدى الأخرى فى نفس الزمن والواقع أو فى غيره ، وذلك نتيجة لاختلاف المشارب والتوجهات والمصالح الاجتماعية وإذا أردنا أن نتحدث عن توظيف الدين لخدمة أهداف وتوجهات محددة فى مصر، فلن نجد خيرا من السادات كوسيلة إيضاح فهو أول من بذر هذه البذرة في مرحلتنا هذه، وأول خيوط التواطؤ والتعاون والتهاون يبدأ من هذه المرحلة الساداتية.

فحين أراد السادات أن يحرر نفسه من المرحلة السابقة وأن يتخلص من نفوذ الحقبة الناصرية «الاشتراكية» وهيمنتها الإيديولوجية، نظر حوله فلم يجد طريقا سوى خلق إيديولوجيا بديلة تتصدى للإيديولوجيا القديمة، ولم تكن هذه الإيديولوجيا إلا خليطا من الليبرالية الشكلية والإسلام. فرفع شعار العلم والإيمان واستحضر بعض رجال الدين من الصف الثانى والثالث وأجلسهم فى التليفزيون وساعد وحفز وشجع تلك التيارات ليستخدمها فى ضرب القوى المناوئة له من الاشتراكيين والناصريين

والديمقراطيين، والذين كثيرا ما كان يحلو له أن يصفهم بالملاحدة. وجندت الأقلام فى الصحف للهجوم على الكفار الشيوعيين (الآن العلمانيين) وبينما كانت السلطات تضيق الخناق على تلك القوى الوطنية بالملاحقة تارة وبالسجن تارة أخرى وبمصادرة المجلات الثقافية التقدمية ومنع العديد من الكتاب من الكتابة فى الصحف، أفسحت المجال لابنائها الجدد وأعادت إصدار مجلات الإخوان وفتح الملعب تماما أمام هذه الجماعات. وتم تقديم جميع المساعدات والدعم لهم خاصة فى الجامعات وقد رأينا بأعيننا كيف تم توظيف هؤلاء فى ضرب العناصر النشطة سياسياً فى الجامعة وكيف كان يتم شطب الطلاب الديمقراطيين والاشتراكيين والناصريين المرشحين للاتحادات الطلابية لصالح طلاب الجماعات من قبل إدارة الجامعة والأمن . وكيف كانت تفتح لهم ملاعب الجامعة للتدريب على الرياضات العنيفة كالكاراتيه والجودو. وكيف كانت توزع عليهم الجنازير والمطاوى للتصدى للقوى السياسية داخل الجامعة لتبقى يد النظام نظيفة!! ببساطة ساعد النظام وقتها على التراجع السياسى والاجتماعى والتقدم الدينى والفاشى كل ذلك كان يتم بواسطة النظام وبعض شخصياته داخل الجامعة والتى صار لها فيما بعد شأن كبير فعلى سبيل المثال صار أحدهم رئيساً لمجلس الشعب ورئيسا مؤقتا عقب اغتيال السادات بأيديهم وقد كشف هذه العلاقة أحد المشاركين فى اغتياله حين قال فى تحقيقاته أنهم كانوا يأملون كثيرا فى هذا الرجل (د.صوفى أبو طالب) بشأن تطبيق الشريعة الإسلامية وآخر صار محافظا لإحدى محافظات الصعيد (أسيوط - محمد عثمان إسماعيل) وظل فى منصبه حتى تم اغتيال السادات ولعلها ليست صدفة أن تكون هذه المحافظة تحديدا - ومازالت - أكبر معمل تفريخ لهذه الجماعات الاستحلالية والمحافظة الوحيدة التى دخلت فى صدام مسلح مع النظام منذ اللحظة التى تم فيها الاغتيال وحتى الآن. لذلك عندما نقول إن هناك تواطؤاً وتهاوناً، وتبادل مصالح ومنافع على الصعيد الداخلى - والخارجى كذلك - لا نجانب الصواب ولا نتجنى على أحد ولا

نلوى عنق الواقع وإلا فقولوا لنا لماذا تم إغماض العين عن هذه الجماعات حتى بعد الاغتيال ، ولماذا تم توظيفهم فى الجهاد الأفغانى؟! هل هى أوامر عليا أم تشابك مصالح أم الاثنان معا؟ نعم التهاون وقصر النظر موجودان منذ وظف هذا النظام تلك الجماعات، ومنذ دخل معها فى مزايدة حول أيهما أكثر إسلاما من الآخر أو يمثل الإسلام الصحيح؟! ومنذ أن تقاعست أجهزته ومؤسساته الدينية والثقافية والإعلامية عن الرد على كل هذه الكتب الصفراء المليئة بالأفكار الضارة والغريبة والمسيئة للدين، حتى من باب إثبات أنها أكثر حرصا على الإسلام من هؤلاء!! هى لم تفعل ذلك، ولم تفسح المجال للآخرين لكى يفعلوا ذلك دفاعا عن الدين ووصل الأمر إلى حد أن إحدى الدراسات المهمة التى ناقشت أفكار جماعة التكفير والهجرة تفصيلا عام ٧٧ أثناء محاكمة قتلة الشيخ الذهبى - وهو بالمناسبة أول ضحية لهذه الجماعات وهو رجل دين ولم يكن علمانيا ولا استفزازيا!! كما يحلو لبعض المبررين تبرير قتل فرج فودة - وصل الأمر إلى حد أن هذه الدراسة لم يتم نشرها إلا عام ١٩٩٣ فى سلسلة «المواجهة» أى بعد ستة عشر عاما. هل تريدون أمثلة جديدة على التهاون والتواطؤ - اعتبرونى أحد المعترفين - لقد ظل البلطجى الشهير بالشيخ جابر يمارس سطوته وسلطته فى إمارة إمبابة ٤ سنوات ، يعقد المؤتمرات الصحفية ، ويصل إليه المراسلون الأجانب فى كل وقت، دون أن تتمكن أجهزة الدولة - لا مؤاخذة - من الوصول إليه مثل الجنرال عيديد فى الصومال!! وفجأة وفى خلال أربعة أيام تمكنت الأجهزة من القبض على الشيخ جابر وشاهدناه على شاشة التليفزيون مكبلا ومجندلا وعرفنا أنه طبال! يرقص على إيقاعه الجاهلون بالدين والموظفون له . (قيل إن أجهزة الدولة رفعت ٤٠٠ طن زبالة من المنطقة لكى تتمكن من الوصول إليه!!!) عندما قفز إلى عقلى سؤال، إذا كانت الأجهزة قد استطاعت الوصول إليه فى أربعة أيام فلماذا إذن تركته أربعة أعوام؟! إنه أيضا نوع من التواطؤ والتوظيف مثلما كان الأمر فى فترة السادات، ما دامت أضرار تلك الجماعة لا تمس أركان النظام

الأساسى وتمنحهم فرصة التسلط علينا والادعاء بأنهم يحموننا منهم.

بل إنه كثيرا ما قدم الموظفون للدين تفسيرا وتبريرات تريح النظام فالمحنة والأزمة التى نعيشها سببها البعد عن الله وليس أشياء أخرى كالنهب والفساد.. وقد وصل الأمر إلى حد أن أحد الكتاب المتأسلمين فى جريدة إسلامية تصدر عن مؤسسة رسمية قدم تفسيرا لأزمتنا الاقتصادية مفاده أننا لا نبدأ طعامنا بالبسملة، فيفقد الطعام بركته ولا يكفينا، لأن الشيطان يأكل معنا!!! هل ستجد أى حكومة تحليلا يخلى مسئوليتها أفضل من ذلك التفسير الشرعى!! من هنا كان التعاون أحيانا والتواطؤ أحيانا أخرى له ما يبرره فقد صار المواطن بدلا من أن يفكر فى الأسباب الحقيقية للأزمة التى يعيشها وكيفية الخروج منها يجد ذاته لأنها بعيدة عن الله ضعيفة الإيمان كما يقول له بعض المتأسلمين وبات مقتنعا أنه هو المسئول وليس أحدا غيره عن أزمته، هذا فى أحسن الأحوال. أما فى أسوئها فيتم تحميل طرف آخر مسئولية ما فيه من أزمة وغالبا هو الطرف المسيحى . وهذا أمر على ما نعتقد يسعد المسئولين كثيراً فقد نالوا البراءة ولا شأن لهم ولا مسئولية عليهم بأزمة هذا الوطن.

لكن لعبة توظيف الدين بقدر ما لها من حسنات أحيانا، لها أضرار أكبر فكما توظف الدين فى مواجهة البعض سيأتى الوقت الذى يوظف فيه آخرون الدين ضدك. وهذا ما حدث .. لم يدرك الرئيس السادات وغيره.. أنه عندما كان يهز رأسه تأييدا لشيخ التليفزيونى ووزير الأوقاف وقتها الشيخ متولى الشعراوي، وهو يخطب خطبة الجمعة عقب أحداث ١٨و١٩ يناير مطالبا بإقامة حد الحرابة على المتظاهرين لأنهم يحاربون الله ورسوله أنه سيكون أول ضحية لهذا القياس المغلوط علما بأننى وحتى الآن لا أعرف وجه الشبه بين هؤلاء المتظاهرين ضد رفع الأسعار وبين الذين يحاربون الله ورسوله.. ولا أعرف رأى شيخنا فى تلك الجماعات ومعتقداتها وفى ملتى واعتقادى أنهم هم الذين يحاربون الله ورسوله ويحرفون الكلم عن مواضعه ويقتلون النفس التى حرم الله قتلها إلا بالحق ويسعون بالفتنة بيننا وهى عند الله- كما يعلم أشد من

القتل!

لم يدرك الذين استخدموا الدين ووظفوه لإضفاء شرعية على نظم حكمهم ثم قاموا بتجنيد تلك الجماعات وسخروها فى البداية لصالحهم على النطاق الداخلى أنهم بذلك يصنعون بذرة المعارضة والتمرد عليهم من الأرضية الدينية نفسها بل ويمنحونهم شرعية التحرك من خلالها فعندما تكون الأيديولوجيا التى تحكم بها الناس وتمنحك الشرعية الدينية ستكون المعارضة دينية كذلك.. فكيفما تكونوا تكون معارضتكم!.. ومع احتدام الأزمة التى يعيشها المجتمع، وانتشار الفساد يصبح المعارضون من الأرضية الدينية نفسها هم الأصدق فى نظر الجماهير المطحونة خاصة أنهم قدموا لهم بعض الحلول. فهل وعى الجميع الدرس؟ يبدو أنهم مازالوا يفكرون فى طريقة أخرى للتوظيف والتدجين فتلك الجماعات جعلتنا – وستجعلنا – نتحدث عن التنوير أكثر مما نتحدث عن التغيير ونتحدث عن الإرهاب أكثر مما نتحدث عن الفساد مع أن الاثنين أبناء أب واحد متسلط علينا وجبت إزاحته؟!

من الانفتاح إلى الاستحلال:

لا أعرف لماذا يلح على عقلى قبل الدخول فى تفاصيل الاعتراف أن ثمة علاقة تربط بين الإرهاب والاستحلال من جهة، والانفتاح والفساد من جهة أخرى فكل ذلك هو نتاج الحقبة الساداتية الانفتاحية ثم النفطية، والتى مازالت مستمرة حتى الآن خاصة فى سيئاتها. وهذا الربط لا يعنى التبرير وتقديم الأعذار عما هو سائد الآن ، كما يحلو لبعض المتنطعين أن يفعلوا وما أكثرهم! .. ولكن يعنى الرغبة فى كشف الروابط والتنبيه والتنوير حتى نتمكن من المواجهة والتغيير إن كانت هناك رغبة حقيقية لحدوث ذلك – فالأكيد – وهذا أمر أفاض فيه كثيرون – أن الانفتاح الاقتصادى وما ترتب عليه وما تلاه أحدث تشوها كبيرا فى المجتمع وحطم الكثير من القيم والمعايير لدى قطاع كبير من هذا الشعب، حتى لدى مثقفيه – وهذا هو الأخطر فالسمكة تفسد

من رأسـها – حـيث ارتفـعت قـيـمة المال والرغبـة وترتب علـى ذلك خلل عـام فى نسق القيم وفى بنية المجتمع وفى طريقة التفكير.. فالطبقات الشعبية هلكت وازدادت فقرا، وفى المقابل زاد الثراء الفاحش غير المشروع والقائم على النهب والسلب. وهو المقابل للاستحلال عند الجماعات الاستحلالية: فهناك من استحل أملاك الدولة واستحل نهب المال العام. وهناك من استحل المواطنين وأطعمهم أغذية فاسدة وهناك من استحل أموال المودعين من خلال شركات التوظيف وبمباركة الشيخ التليفزيونى أيضا، وهنا من استحل الساحل الشمالى ومنطقة البحيرات إلى آخر تلك المناطق المهمة بغرض احتكارها والمضاربة عليها فيما بعد. وهناك من استحل شركات ومشاريع الغير وأراد الدخول فيها شراكة عنوة مستندا إلى وضعه – كابن مسئول – والذى لولا الصدفة البحتة ما وصل إليه. وهناك من استحل أرصفة المدينة واستحل الرشوة. وهناك من استحل جهود الآخرين العلمية وسطا عليها ونسبها إلى نفسه، وحصل على الدرجات العلمية وصار أستاذاً يعلم الشباب!.

وهناك من استحل أفكار الآخرين مرتين مرة عندما كان المد يسارياً وكان «علمانيا» فقفز على أفكارهم وكتب مقدمة لكتاب أحدهم (الشيخ على عبد الرازق) أشاد فيه بعلمه وفكره وعقلانيته وجرأته فى رفض فكرة الخلافة الإسلامية، ثم ارتد على عقبيه عندما صارت الموضة إسلاما، فالمهم أن يكون الإنسان على رأس الموجة، فكتب مقدمة مضادة للأولى وفى الحالتين قبض ثمن المقدمتين وثمن التحقيق. إذن هناك سلوك ومزاج عام «استحلالى» على جميع المستويات بما فيها المؤسسات الرسمية والأهلية، وربما لهذا السبب لم يجد بعضهم غضاضة فى قبول واستحسان هذه الفكرة اللاعقلانية واللادينية واللاأخلاقية كل بطريقته وفى مجاله فالعقلانية والأخلاق أشياء لم تعد مطلوبة وهذه الأفكار السائدة – برغم لا عقلانيتها وتحريفيتها – هى إلى حد ما رد على لا عقلانية هذا المجتمع الذى نعيش فيه. فاللاعقلانية موجودة على جميع الأصعدة فالنظام السياسى لا عقلانى يرفض الاستجابة لمطالب

الاخر ويقصيه . والنظام الاقتصادى لا عقلانى وعشوائى وحتى النظام الفكرى السائد لا عقلانى فى مواجهته وتحليلاته وقراءته للواقع.

فإذا كان بعضهم قد استحل الوطن ووظف الأشياء فى غير وجهتها الحقيقية سواء كان الدين أو الاقتصاد أو السياسة أو الفكر لكى يتمتع بمتاع الدنيا والذى هو قليل فكيف يكون الحال عند من يستحل الأشياء والمواطنين لنصرة الدين وفى سبيل الله وإعلاء كلمته كما يعتقدون!! – تعالى الله عما يقولون ويفعلون علوا كبيرا – وعموما يبدو أننا سنفتخر فى يوم ما – كعادتنا – بأننا كنا أول من وضع أسس النظام الاستحلالى الجديد!

استحلال المال والنفس:

بالرغم من أن العقل السليم والفطرة السليمة – ناهيك عن الدين – لا يمكن أن تقبلا فكرة استحلال المال وإهدار دم أى إنسان، أيا كان لونه وجنسه وعقيدته حيث لم يرد بذلك نص ولا حديث – اللهم إلا فى الشريعة اليهودية – فإننا نرى ذلك هو الحادث الآن أمام أعيننا هنا، وفى أماكن أخرى وبالنسبة لتلك الجماعات لا نعتقد أن معرفة خطأ هذه الفكرة دينيا – ناهيك عنها إنسانيا – كان يحتاج إلى تأكيد ، أو يحتاج إلى كل هذا الوقت وتلك القراءات لكى يصل هذا الشاب أو غيره إلى خطأ تلك الفكرة أو لكى نتركها طوال هذا الوقت دون مواجهة حقيقية لم يكن الأمر يحتاج حتى إلى كتاب الإمام الغزالى ليكتشف هذا الشاب – أو غيره – أن الرسول كانت لديه أمانات للكفار. وأنه ترك علي بن أبى طالب فى فراشه ليردها إلى أصحابها المشركين وبالمناسبة لن نعدم من يخرج علينا – وهم كثر – ليقول لنا إن الرسول فعل ذلك لأنه كان فى بداية الدعوة وفى مرحلة الاستضعاف وأن هناك أشياء جديدة نسخت هذه الأشياء خاصة أنهم يتمسكون بفكرة الناسخ والمنسوخ ووصل الأمر ببعض المؤمنين بذلك أن قالوا بإلغاء أحكام أكثر من ٢٠٠ آية فى القرآن والبعض يقول بأقل من ذلك

لكن الأصل عند الفريقين وجود تعارض بين آيات القرآن بحيث ألغت آية حكم آية أخرى فإذا كان الأمر كذلك فما فائدة استمرار وجود هذه الآيات فى القرآن إذن؟ وكيف يستقيم ذلك مع قول الله تعالى «ما يبدل القول لدي» (ق٢٩) أو قوله تعالى «لا تبديل لكلمات الله» (يونس ٦٤) أو قوله تعالى «أفلا يتدبرون القرآن ولو كان من عند غير الله لوجدوا فيه اختلافا كثيرا» (النساء ٨٢).

نقول لم يكن الأمر يحتاج إلى كل هذا اللف والدوران حول الكتب الملتوية فكلام رسول الله أكثر وضوحاً – وهو لا ينطق عن الهوى «المسلم من سلم الناس من لسانه ويده . والمؤمن من أمنه الناس على دمآئهم وأموالهم» والناس هنا تعنى البشر جميعا بصرف النظر عن دينهم ولونهم وجنسهم هذا هو الإسلام فى سطرين ويقول الله سبحانه وتعالى «يا أيها الذين آمنوا لا تأكلوا أموالكم بينكم بالباطل إلا أن تكون تجارة عن تراض منكم» (النساء ٢٩) وقول الرسول فى خطبة الوداع «يا أيها الناس إن دماءكم وأموالكم وأعراضكم حرام عليكم كحرمة يومكم هذا فى بلدكم هذا فى شهركم هذا» وقوله كذلك «لا يحل لامرئ من مال أخيه إلا ما طابت به نفسه» وقوله أيضا «لا يحل لمسلم أن يروع مسلما» وقول الله تعالى «ومن يقتل مؤمنا متعمدا فجزاؤه جهنم خالدا فيها وغضب الله عليه ولعنه وأعد له عذابا عظيما» (النساء٩٣) وقد يقول قائل إن هذا ينطبق على المسلمين وأنتم كفار وعلمانيون وبالرغم من أن رمينا بذلك هو مخالفة أيضا لتعاليم رسول الله فهو القائل «من قال لأخيه يا كافر، فقد باء بها أحدهما فإن كان كما قال وإلا رجعت إليه» وقوله كذلك «من دعا رجلا بالكفر أو قال عدو الله وليس كذلك حاربهما »بالرغم من هذا الكلام الواضح الصريح فى عدم تكفير أحد سنقول لهم حسنا ، وعلى فرض صحة ما ترمون به المجتمع من كفر فإن ذلك لا يبيح لكم أفعالكم فالله سبحانه وتعالي يقول: «من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعا ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعا» (المائدة٣٢) وهذا أبو بكر الصديق، وواحد من السلف الصالح الذين يدعون

أنهم يتبعون خطاهم يوصى قائد جيشه أسامة بن زيد وهو متجه إلى الشام: «لا تخونوا ولا تغدروا ولا تقتلوا طفلا صغيرا ولا امرأة ولا تعقروا نخلا ولا تقطعوا شجرة ولا تذبحوا شاة ولا بقرة ولا بعيرا إلا لمأكله» . إنه هنا يحثهم على صيانة النفس وكل مصادر الثروة فى ذلك الزمان وليس استباحة الأشياء كما يقول جهلاء هذا الزمان.. وهذا على بن أبى طالب يوصى جنوده بالآتى: «إذا هزمتموهم لا تقتلوا مدبراً ولا تجهزوا على جريح .. ولا تأخذوا من أموالهم شيئاً ولا تقربوا النساء بأذى وإن شتمنكم وشتمن أمراءكم، واذكروا الله لعلكم ترحمون».

تلك أوامر القرآن والرسول، وذلك هو سلوك الصحابة، فأين هم من ذلك وهم الذين يدعون أنهم يتبعون رسول الله ويترسمون خطاه وخطى السلف الصالح ويريدون أن يقميوا شرع الله وهم أبعد عن ذلك كما نري.

فهل شرع الله يحتاج إلى قتلة ولصوص؟! أنهم لم يعاملونا ككفار ولم يعاملونا كمسلمين ولا كأهل كتاب . فقد أجمع الفقهاء على أن من سرق مال ذمى قطعت يده حتى وأن كان ليس مالا فى نظر المسلمين – خنزير مثلا!! – أما هؤلاء الاستحلاليون فأنهم يسرقون ويقتلون ، وبعضهم يصوم ستين يوما كفارة عن القتل الخطأ يتحايلون على الله سبحانه وتعالي، وهم أول العارفين بأن خروجهم المسلح سينتج عنه قتل لا محالة فأين الخطأ فى ذلك؟! وابن حنبل يقول من تسبب فى القتل قاتل وإن لم يقتل بيده، وإن لم يقصد القتل. وقد أخذ هذا الحكم عن على بن أبى طالب رضى الله عنه، فقد أدخلت فتاة فى ليلة زفافها شاباً كانت تعشقه وأخفته فى البيت واكتشفه الزوج فقتله. فحكم الإمام على على الزوجة بالقتل لأنها المتسببة وعفا عن الزوج لأنه يدافع عن عرضه ولو أخذنا بهذا الحكم الشرعى الثابت لوجب قتل كل الذين تسببوا فى قتل الناس بالإفتاء بالكفر أو الردة على غير سند شرعى سوى الهوي. لأن صيامهم لا يصلح ولو صاموا الدهر كله تكفيرا لهذا القتل ولو بالخطأ. هؤلاء هم الذين تحدث عنهم الرسول وينبق عليهم وصفه «يحقر أحدكم صلاته إلى صلاتهم، وقيامه إلى

قيامهم، وقراءتهم، يمرقون من الدين كما يمرق السهم فى الرقبة، يقرءون القرآن لا يجاوز تراقيهم يقتلون أهل الإسلام ويدعون أهل الأوثان»، ألا يعتبر كل واحد فيهم وكل جماعة منهم أنهم المسلمون فقط وما عداهم غير ذلك ألا ينطبق عليهم هذا الكلام؟

هيستريا التطرف الجماعية:

اعتقد أن الخطوة الحقيقية لاعترافات التائب لا تكمن فى كشفه لبعض الأفكار والسلوكيات الخاصة التى تعتنقها الجماعة، بقدر ما تكمن فى أن هذا الفكر المنحرف تماما عن جوهر الدين وأصوله، يجد قبولا وله أشياع ومريدون لا نعتقد أنهم قلة.. فالعامة وحتى لا نخدع أنفسنا – يقتنعون بكثير من هذا الكلام ويعتبرون الهجوم على تلك الجماعات هجوما على الإسلام وكأن هذه الجماعات هى الإسلام، وكأن طريقتهم وأسلوبهم هو الدين وتلك هى الطامة الكبري. وهنا يكمن تقصير رجال الدين الذين صمتوا عن هذه السلوكيات وهذه الأفكار بحيث صار الإسلام عند الناس جلبابا ولحية وفصحى وعنفاً وقتلاً باعتبار أن ذلك جهاد! ولعل أكثر ما يقتنع به المواطن المصرى الآن من فكر هذه الجماعات هو الموقف من المسيحيين وهو موقف وفد إلينا من الصحراء السعودية فى حقبة النفط – فقد أصبح الصراع فى المجتمع صراعاً بين مسلم وكافر أو مسلم ومسيحى ، ولم يعد هناك صراع سياسى حقيقى يشغل الناس فقد تراجع الاجتماعى والسياسي، وحل محله الطائفي، ونحن كثيرا ما نسمع بعض الناس يردد بطريقة تلقائية .. عندى جار مسيحى بس طيب! أو زميلى فى الشغل مسيحى بس راجل كويس وأمين.. وكأن الأصل هو العكس – أو كأن الدين فقط مسئول عن أخلاقيات معتنقيه وكثيرا ما قابلتنا تلك المشكلة مع أطفالنا العائدين من المدارس والذين تظهر عليهم الدهشة والاستنكار حين يكتشفون أن صديقك مسيحى ويتمنى لو أنه مسلم حتى لا يشعر بإثم من التعامل معه.. فالمدرس

فى المدرسة نهاهم عن مصادقة المسيحيين، وأفهمهم أن هذا حرام.. ولعل واقعة شيخ الفنانات دليل على ذلك فهناك تأكيد عام على عدم مخالطتهم أو مشاركتهم الطعام أو الأفراح أو الأعياد مع أن الله أحل طعام أهل الكتاب لنا وأحل لهم طعامنا.

تلك هى المصيبة الكبرى التى حدثت فى بلادنا فى السنوات الماضية الأمر الذى يدل على أن هناك خللا مرضيا أصاب عقل هذه الأمة من كثرة توقفه عن التفكير والعمل التعصب أصبح حالة هيسترية عامة تنتقل عدواها من مواطن إلى آخر مثل حالة الإغماء الجماعية. كتل بشرية مغيبة تتحرك كالقطيع إلى أحد المساجد، لتسمع من شيخ المسجد مثل هذا الكلام وتنفذه دون تدبر وتأمل وتحليل! كيف يفكر هذا العقل وقد اعتاد منذ زمن أن يفكر له الزعيم الملهم أو القائد الهمام وما عليه إلا السمع والتنفيذ دون نقاش ودون اعتراض فالمعترض خائن وعميل وعدو للوطن وتحولت هذه الطريقة وتلك العملية عند الجماعات صنيعة هذا النظام وويثته إلى شيخ أو أمير يقول وعلى الجميع السمع والطاعة دون مناقشة أو تحقق أو تيقن، والمعترض كافر فالجدل حرام، يجأر الشيخ فى مكبر الصوت بطريقة هيسترية بدعاء يقول: اللهم شتت شملهم اللهم فرق جمعهم اللهم رمل نساءهم، اللهم يتم أطفالهم، اللهم أجعل أموالهم غنيمة للمسلمين، والناس خلفه يقولون أمين وأنا لا أعرف على من هذا الدعاء؟! ومن المقصود؟! (لو كان الأمر بالدعاء لهلك كل من بالأرض وما بقى سوى المسلمين بسبب هذا الدعاء!!) وعلى الأرجح آخر يقول لهم لا تخالطوهم ولا تهنئوهم ويتطور الأمر باعتباره خفيف الظل إلى السخرية من الآخرين قائلا.. قل له – أى للمسيحى – وشك أصفر ليه عكر بدلا من قول كل سنة وأنت طيب، وإلى القول بأن عدو دينك عدوك. (هذا الشيخ قدمه مذيع شهير بتقديم الشيوخ للتلفزيون) تلك هى المصيبة فى اعتقادى وهى أخطر من السلاح لأنها تفتت كيان هذه الأمة.

فهل ما يقوله هؤلاء هو من الدين فى شىء؟!.. يقول الله تعالى: «لتجدن أقربهم مودة للذين آمنوا الذين قالوا إنا نصارى ذلك أن فيهم قسيسين ورهبانا وأنهم لا

يستكبرون» (المائدة ٨٢) وكذلك الرسول أوصانا بالأقباط خيرا فهم رحم ، وعمر بن الخطاب رضى الله أعطى أهل القدس أمانا لأنفسهم وأموالهم وكنائسهم وصلبانهم: لا نسكن كنائسهم ولا تهدم ولا ينقص منها ولا من حيزها ولا من صلبها ولا من شيء من أموالهم ولا يكرهون على دينهم ولا يضار أحد منهم بل إن عمر بن الخطاب وبعد أن ضربه أبو لؤلؤة وهو من أهل الذمة أوصى الخليفة من بعده بأهل الذمة خيراً، أوصاه بأن يوفى بعهدهم وأن يقاتل من ورائهم وألا يكلفهم فوق طاقتهم.

وكان عمر بن الخطاب فى ذلك يتبع سنة نبيه محمد «صلى الله عليه وسلم» الذى قال: «من ظلم معاهداً أو انتقصه حقه أو كلفه فوق طاقته أو أخذ منه شيئا بغير طيب نفس منه فأنا حجيجه (خصمه) يوم القيامة».

ويقول رسول الله «صلى الله عليه وسلم» كذلك: «من أذى ذميا خصمه ومن كنت خصمه خاصمته يوم القيامة» .. وقد نهانا القرآن عن الهمز واللمز والسخرية من أحد: «لا يسخر قوم من قوم عسى أن يكونوا خير منهم» (الحجرات١١) لأن السخرية من الأقوام الأخرى ذات الديانات المختلفة سيترتب عليها أيضا السخرية من الدين الذى يعتنقه الساخر والهامز واللامز . وهذا ما قال به ابن حنبل حين أخذ بالذرائع واهتم بالباعث على الفعل كما يقول عبد الرحمن الشرقاوى فى كتابه «أئمة الفقه التسعة» فالإمام ابن حنبل يرى أن من سب آلهة الوثنيين، وكان نتيجة فعله أن سبوا هم الله ورسوله فهو آثم لأن سبهم الله ورسوله نتيجة لسبه آلهة الوثنيين أى رد فعل على تطاوله على معتقدات الآخرين.. والإمام جعفر الصادق كان حرباً على التعصب الذى يسئ إلى الشريعة فقد وجد بعض المتنطعين والأراذل يحاولون أن يسيئوا معاملة المسيحيين فأثبت عليهم مخالفة قواعد الشرع وأوامر الرسول لأن الإسلام ينهى عن إثارة الفتنة فى الدين فهى أشد من القتل، وهذا الليث بن سعد يكتب إلى الخليفة طالباً عزل والى مصر، لأنه هدم الكنائس وتلك بدعة مخالفة لروح الإسلام فاستجاب الخليفة لطلبه وعزل الوالي، وأشار على الوالى الجديد أن يعيد بناء ما هدم

من الكنائس وأن يبنى أخرى جديدة كلما طلب المسيحيون فى مصر ذلك.. ولا غرابة فقد قال الرسول : «استوصوا بالقبط خيرا» ثم إن كثيراً من الكنائس الموجودة فى مصر تم بناؤها فى زمن الصحابة وخلفائهم ويضيف عبد الرحمن الشرقاوى احتج الإمام الليث بن سعد على من هدم الكنائس. بقوله تعالى: «ومن أظلم ممن منع مساجد الله أن يذكر فيها اسمه وسعى فى خرابها»، وهنا اعتبر الإمام الليثى أى مكان للعبادة يذكر فيه اسم الله محصناً ثم وعيده تعالى لمن يفعل ذلك: لهم فى الدنيا خزى وفى الاخرة عذاب عظيم» والآية نزلت فى الروم الذين فتحوا بيت المقدس فمنعوا الصلوات وأحرقوا الكنائس.. هل بعد ذلك يحتاج أحد إلى دليل واضح على خروج تلك الجماعات وهؤلاء المشايخ عن صحيح الدين؟! وإذا كانوا يعرفون هذه الحقيقة فلماذا إذن الفتنة وما الهدف من ورائها ولمن يعملون؟!

أما قولهم بتحريم العلم فتلك والحمد لله نقطة لم يقتنع بها سواهم وهم فى ذلك أيضا مخالفون للشرع وللعقل فالدين يدعو إلى العلم والأخذ به والرسول أمرنا بأن نطلب العلم ولو فى الصين ولا نعتقد أن الرسول كان يقصد العلوم الدينية لأن الإسلام لم يكن قد وصل الصين بعد بل إن من خرج فى طلب العلم فهو فى سبيل الله حتى يرجع ولم نسمع أن أحدا من الفقهاء الثقاة نهى عن العلم أيا كان نوعه.. بل نحن كثير وهم كذلك – ما نفتخر بعلمائنا العرب الأوائل مثل جابر بن حيان والرازى وابن سينا والخوارزمي. بل إن جعفر الصادق اهتم بعلوم الطبيعة والكيمياء والفلك والطب أما جابر بن حيان فقد تتلمذ على يديه وتعهد به الإمام جعفر ودفع به إلى دراسة علوم الحياة وزوده بمعمل وأمره أن ييسر كتاباته لينتفع بها الناس.

إرهاب الحرافيش وإرهاب الصفوة:

لعل أهم ما فى اعترافات عادل عبد الباقى أنه أكد لنا أن الفرق بينه وبين البعض ممن نطلق عليهم لفظ معتدلين أو مستنيرين بسيط فرق مقدار وليس فرق نوع! مثلما

يردد العامة بعض أفكارهم المغلوطة. يردد بعض الصفوة نفس أفكارهم أيضا فعادل عبد الباقى لم يحمل فى يده مدفعا طوال حياته - كما قال - اعترف بإنه أفتى بكفر الآخرين وأهدر دماءهم واستحل أموالهم ، وصار على الأتباع مهمة التنفيذ هذا الفعل ذاته - فعل الإفتاء بكفر الآخرين - يمارسه أساتذة يوصفون بأنهم أجلاء وكتاب يقال إنهم أفاضل، وشيوخ يقال إنهم معتدلون، يتهمون بعض ممن يخالفونهم بالفكر والارتداد ويدافعون عن القتلة إلى حد كتابة مناجاة لقاتل فرج فودة يوم إعدامه وبعضهم يقول بإن تنفيذ حد الردة - وليس هناك شىء كذلك - إذا أتى من أحاد الناس أو من العامة فهو مجرد افتئات على السلطة.

وهنا نكتشف أن المسافة ضيقة بل تكاد تكون منعدمة بين من نطاردهم كقتلة وإرهابيين يهدرون دم الآخر، وبين من تركنا لهم كراسى التدريس ومنابر المساجد والمؤسسات الدينية وشاشات التليفزيون ليقولوا الشىء نفسه بطريقة مختلفة لقد أكد هذا الاعتراف أن الإرهاب يبدأ فكرا وإفتاء ثم يتحول إلى ممارسة لدى الاتباع وليس مهما فى هذه الحالة أن يكون المفتى عضوا فى الجماعة أو خارجها فأفراد الجماعة على استعداد للتنفيذ ألم يقل قتلة فرج فودة إن هناك علماء - يعملون فى مؤسسات رسمية - قالوا إنه مرتد وتلقفوا هم هذا القول ونفذوه، إذن يستوى قائد الجماعة مع من هم خارجها مادام الاثنان يكفرون الآخر ويحكمان عليه بالارتداد ويشجعان على قتله ويعتبران - خاصة العلماء الرسميين - أن القتل من قبل فرد مجرد افتئات على السلطة لأن السلطة هى التى يجب أن تقتل!! الاثنان يرميان الناس بالكفر وهو أمر لا يعلمه إلا الله وهو شىء اختص به نفسه - فقد شارك الله فيما اختص به نفسه، وهذا نوع من الشرك والعياذ بالله منتشر بين الجماعات التى تسمى نفسها إسلامية. ثم إن الله هو المكلف بحساب العباد: «إن إلينا إيابهم ثم علينا حسابهم» والأولى بالعقاب والحساب هم أولئك الذين يعبثون فى الأرض فسادا ويسفكون الدماء ويشجعون عليها بطرق مختلفة.

إننا عندما نقول إن هناك اتجاها عاما تكفيرياً واستحلاليا ولا عقلانيا لا نغالى ولو أن الأمر كان يقتصر على هذا الشاب وتلك الجماعة باعتبار أنهم فهموا الدين خطأ وقرءوا كتبا معينة وبطريقة خاطئة كما قال لهان الأمر.

لكن المصيبة الكبرى أنه تعلم ذلك فى المساجد فكما يقول الدين كان فى المسجد إذن المساجد تعلم هؤلاء الشباب ذلك وليس الأمر مقتصرا على مسجد فى الفيوم بل عادل عبد الباقى تنقل بين مساجد الجمهورية إذن هى دعوة عامة تقوم عليها مجموعة كبيرة من المساجد ثم أن هناك كما قلنا أساتذة وعلماء يقولون نفس القول بطريقة مختلفة وهذا يؤكد وجود ميل عام لتقبل هذه الأفكار ونشرها كما أن القراءة المغلوطة ليست مقصورة على هذا الشاب فقط.. ولكن هناك آخرون قرءوا اعترافات عادل عبد الباقى ذاتها بطريقة مغلوطة البعض ركز اهتمامه على أن عادل عبد الباقى مخبر..

حرامى .. لا أخلاق له.. إلخ وتركوا الموضوع الرئيسى الذى تحدث فيه للشباب عن أفكار محددة وسلوكيات معينة كنا نود أن نسمع منهم رأيهم فيها وموقفهم منها سنتفق معكم أن عادل عبد الباقى كما تقولون!! ولكن رأيكم فيما قال؟ أنتم معه أم ضده؟ هذا إسلام أم إجرام. فقط نريد أن نسمع منكم موقفكم من هذه القضايا والأفكار والسلوكيات التى قالها وكشفها خاصة وأنكم تقولون إن الغرب يشوه الإسلام ويحاربه. وليس هناك تشويه للإسلام أكثر من هذه الأفكار وتلك السلوكيات فإن كنتم حريصين على الإسلام لوجب عليكم تفنيد هذه الأفكار والتصدى لتلك الجماعات لا مغازلتها والدفاع عنها.

هل نضرب مثلا آخر على القراءة المغلوطة من قبل حتى المعتدلين المستنيرين.. فى استطلاع رأى لبعض الكتاب والمفكرين فى مجلة أكتوبر قال أحدهم «إن اعترافات الشاب تؤكد أنه لم يجد فى مناهج المدرسة ما يشبع رغبته فى تحصيل العلم.. وحمل مناهج التربية والتعليم المسئولية.. وحقيقة رغبته فى تحصيل العلم.. وحقيقة الأمر أن هذا الشاب لم يتحدث عن مناهج التعليم على الإطلاق بل أكد أنه كان طالبا متفوقا.



وكل ما حدث هو أن السيدة المذيعة – لا نعرف من الذى طلب منها ذلك – هى التى أرادت أن تنتزع من فم هذا الطالب اعترافا بأن المناهج الدراسية غير كافية من الناحية الدينية لتعريف كل إنسان بأمور دينه الصحيح!! وكأن المطلوب من وجهة نظر هذه السيدة أن يتخرج من هذه المدارس فقهاء!! علما بأن الأخ عادل قاطعها فى أول مرة وتجاهل كلامها وهى التى أصرت على السؤال وفى المرة الثانية أجاب بأنه شعر أن الدين فى المسجد ولم يتحدث على الإطلاق عن المناهج التعليمية ولا عن عدم كفاية المادة الدينية! وعموما ذهب عادل إلى المسجد وكانت النتيجة بعد ١٧ سنة أنه اكتشف خطأ ما تعلمه فى المسجد أصلا.. وليس ما تعلمه فى المدرسة!! وفى النهاية نقول إذا كان عادل عبد الباقى قد أمتلك الشجاعة الأدبية والرغبة فى التوبة بحيث اعترف على الملا بما فعل، وبمسئوليته تجاه كل ذلك. فمتى نشاهد واحدا من الذين استحلوا أشياء أخرى كثيرة على شاشات التلفزيون يكشف لنا خبايا وأسرار ما فعل فينا وفى الوطن، وهو وجماعته خاصة أنها ستكون أكثر تشويقا لأننا لا نعرف عنها أى شىء!!

وجوه

فرسان الفن الراقى

عبد الغنى داود

● ما حدث فى ليلة الخامس من سبتمبر فى قاعة الفنون التشكيلية فى قصر ثقافة بنى سويف عند عرض مسرحية «حديقة الحيوان» فاجعة مروعة سقط شهداؤها فى ساحة المسرح - مسرح المستقبل ، وستظل ماثلة فى الأذهان ونحن مازلنا نشارك هؤلاء العاشقين الصغار والكبار فى مسرح الثقافة الجماهيرية.

سقط أكثر من ثلاثين شهيدا فى هذه الساحة وأكثر منهم أصيب لكن المصاب الأكبر والأعمق هو ذلك الذى ضرب كل عاشقى المسرح فى مصر والعالم العربى فى الصميم. ولنتوقف أمام شهداء ثلاثة لنستعيد الذاكرة المثقوبة ونعيد اكتشاف ما قدموه لهذا المسرح كى نواصل الطريق.

ولنبدأ بذلك الشاب الموهوب المخرج «بهائى الميرغنى» ١٩٥٥/١٢/١٩ - ٢٠٠٥/٩/٥ خريج قسم الفلسفة ويمارس الإخراج المسرحى والنقد المسرحى منذ عام ١٩٨٤ والذى بدأ الإخراج المسرحى لفرقة المنيا المسرحية عام ١٩٦٧ وارتبط بمسرح الثقافة الجماهيرية منذ عام ١٩٨٢

حتى أصبح مديرا بفرق الأقاليم وشارك المخرج أحمد إسماعيل فى تقديم مشروع للإبداع الجماعى وفى بعض قرى المنوفية، وقام بتأسيس «فرقة الطيف والخيال» وهى من أوائل الفرق المسرحية الحرة والتى تبحث فى الأشكال المسرحية الشعبية وقدمت أولى تجاربها على مسرح الطليعة عام ١٩٨٨ بعنوان «سهرة مع خيال الظل والأراجوز» وفى عام ١٩٨٩ قدم مع فرقته التجربة الثانية «سكة السرايا الصفراء» فى صحن وكالة الغورى معتمدا على التداخل المحسوب بين شخوص العرائس وتحولاتها لعالم التمثيل الواقعى، وفى عام ١٩٩٠ قدم مسرحية «دون كيشوت» للفرنسى ايف جامياك برؤية عرائسية تمزج بين الحضور الحى للشخصيات والتخفى وراء العرائس والظلال التى تسود عالم كيشوت المزدوج وتتوالى عروضه حتى تصل إلى أربعة وعشرين عرضا على مدى حوالى عشرين عاما من ١٩٨٥ حتى عام ٢٠٠٤ وجميعها عروض متميزة ومؤثرة.

ونأتى إلى كاتب المسرح والمترجم وأستاذ الدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية محسن مصيلحى «١٩٥١ - ٢٠٠٥» الذى نال درجة الماجستير عام ١٩٨٥ برسالة عن المؤثرات الغربية فى مسرح ميخائيل رومان، ودرجة الدكتوراه من انجلترا عام ١٩٩١ برسالة «المسرحية فى أعمال أدوارد يوند» كتب مسرحيات «درب عسكر ١٩٨٥ - التى تستلهم التراث الشعبى والارتجال والمشاركة الشعبية و«العريس» ١٩٨٥ «اللى بنى مصر ١٩٩٣» و«شغل أراجوزات ١٩٩٤» و«مساء الخير يا مصر تانى وتالت» ١٩٩٥ - ١٩٩٦ «آدى البيضة» ١٩٩٧ وترجم «لير» لأدوارد يوند و«طيور النور» لكاريل تشرشل، و«بنات قمة» لنفس المؤلفة وينجو لأدوارد بوند «الحرباء البيضاء» لكريستوفرهاميلتون ودراسة عن «آرثر ميللر» ١٩٩٨ - بالإضافة إلى التدريس بالمعهد والمشاركة فى المهرجانات والمؤتمرات والندوات وخاصة فى مسرح الثقافة الجماهيرة - الذى قدم له عددا كبيرا من أعمال مختلف الأقاليم.

أما الفارس الثالث فهو المحرر الفنى والناقد بجريدة الجمهورية أحمد عبد الحميد «١٩٣٥ - ٢٠٠٥» أى ظل يتابع المسرح الإقليمى المظلوم وهو فى سن السبعين، وهو منذ تخرجه فى قسم الاجتماع بكلية الآداب عام ١٩٥٩ وهو يعمل فى هذا المجال فقد

عمل محررا فنيا بمجلة «الكواكب» عام ١٩٦١ وتابع فى مقالاته ومتابعاته النقدية العروض المسرحية والموسيقية والفنون الشعبية بفرق الدولة والفرق التجارية وعلى الأخص فرق مسرح الثقافة الجماهيرية المنتشرة فى كل أنحاء مصر، وكذا فرق المسرح الجامعى والمسرح العمالى حتى بلغ عدد هذه المتابعات حوالى «١٥٠٠» مقال ومتابعة معظمها منشور بجريدة الجمهورية حيث كان يشرف على صفحة المسرح بها وكذلك نشر بعضها فى الصحف المتخصصة المصرية والعربية وفى فترة ما أسند إليه تدرس مادتى النقد وتاريخ الدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية وهو عضو بلجان النصوص والمشاهدة الجماهيرية وهو عضو فى تحرير القسم المصرى بالموسوعة العالمية للمسرح، وأصدر له البيت الفنى للمسرح كتاب «أعمدة الدراما السبعة» عام ١٩٩٤.

إن ما ننوه عنه هنا مجرد مؤشرات تحتاج إلى دراسات وأبحاث مطولة وإعادة اكتشاف لجميع من سقطوا شهداء الواجب.. شهداء ساحة المسرح الجاد.. الجميل والجليل والمقدس.

شعر

الموت كما يرويه نزار سمك

د٠محمود نسيم

لا أحس بشيء،
فقط،
جسدى يحترق

لا أحس بشيء
ولكن، رأيت دمى فى خلاياه مشتعلا
والذى كان وجهي
يصير هلاماً من اللحم منبهما
وما يشبه الروح ينحل فى شهقة الاحتراق
وعظمى تسايل فى غمرة النار
وانفك ملتصقا بحديد المقاعد

أبقيت جسمى بموضعه
وبدوت كأنى ألوذ بنافذة أو جدار
وكأنى أريد هواء وماء
هواءً

وماء
وكأنى أمر على حافة الموت
يأتى إلى شبيه أبي
ويمد الصراط
ويرفع عنى الغطاء
فيرتد لى بصري
فنطقت حروفا بلا لغة
وسألت ضريرا يسير معي
لماذا، بهذا المكان، ندوم بلا زمن
ونريد بلا رغبات

فأعاد إلى التذكر والكلمات
وقال، ستبقى هنا دون معرفة
فإذا ما عرفت
ستقرأ لوح الوصايا بلا أنبياء
فإذا ما قرأت
ستبقى وجودا بلا جسد
ناسيا ما عرفت

فتلوت الشهادة للملكين
وقلت كلاما قديماً
ولكننى ما نطقت
وانتبهت، ودفق من الظلمة اللهبية
يوغل فى العالم الشبحي
فما كدت أبكي، وأسبل عيني
حتى رُفعت

ثم فى لحظات، سكنت رأيت يد تلمس النار
فانطوت النار
صارت سلاما علي، وبرداً
فقلت أنا ما تلقيت عهدا
أنا ما وضعت قوائم بيت
ولست خليلا،
فكيف أعيش بمعصية
وأموت بمعجزة
وانتبهت على جسدى طافيا
فى أشعة موت
رأيت مسوخ ملائكة
يهبطون بلوح قديم
وعرش على الماء
ميزت اسمى وشكلى ويومى الأخير
واستويت على الماء
والعرش تحت يدي
عناقيد نارية من طيور
فصحبت الضرير
فظل يحاكى معى لحظات النهاية
فى المسرح المحترق
وحشة الصرخات،
وكل يلوذ بصاحبه
وحصى الروح بين يديه
وطائره فى العنق
واستمر يحاكى ويروي،

فقلت الحكاية تحتاج قطعاً صير
فأقام الشواهد بين الشموع
وأبقى على صورتينا معا
فى مرايا القبور

فبدوت كأنى أطل على جثتى فى الملاءة
والأصدقاء القدامى يعودون للبار
بعدالجنازة
صمت معزية متعجلة
لافتات معادية فى مظاهرة الغاضبين
وشيخ السرادق يقرأ سورة مريم
رائحة الريح فوق المدافن
مشربة
بالتراب
فاقتربت، أريد الظهور
ولكننى طاقة لا تحس سوى نفسها
وأريد المرور
ولكننى فى حجاب
وأريد الحضور
فأطوى يدى فى برودتها الأبدية
لكنها باشتياق التلامس فيها
تمر بدنياى دون اقتراب

كل شيء يدوم،
فقط، لو نظل دقائق بعد الغياب

مقال

غياب فلسفة فكرية وفنية عن مسرح وزارة الثقافة

حازم شحاتة

١ - مبدئيا:

نحن لا نذهب إلى المسرح لنتلقى دروسا أيديولوجية تضعها وزارة الثقافة أو تعاليم فنية مقررة حسب نموذج موحد.

فالغالب على فلسفة مسارح الوزارة هو غياب الفلسفة. لدينا فرقة المسرح القومى ولكنها لا تقدم المسرح القومي. لدينا فرقة وهمية لمسرح الطفل دون أن يكون لها دار عرض أو خشبة مسرح تقدم عليها عروضها. لدينا فرقة لمسرح العرائس ولكنها لا تستخدم كل إمكانات فن العرائس وتظنه مقصورا على الأطفال فقط، فلا تطور مفهومها، ولا انفتحت على تقنيات الثقافات الأخرى وأساليبها فى فن العرائس. لدينا فرق للطليعة والتجريب ولكنها تعانى من تقنيات مسرح متخلفة وفكر تقليدي. فى العموم لا فروق جوهرية متميزة واضحة بين هذه المسارح جميعها مما يكشف عن كسل عقلى وجمود فكري، وفقر خيال فى الحركة المسرحية . وبذلك تحولت المسارح إلى أماكن لتنفيذ تعليمات الموظفين والمديرين والمسئولين الذى يحافظون باستماتة على مواقفهم فلا

يهزون الثابت أو المستقر بل يذودون عنه بكل سلطاتهم.

٢- صيغة النجوم:

من بين مظاهر الكسل العقلى والإداري، ما يعرف بصيغة النجوم فى مسرح وزارة الثقافة. وتتم كالآتى: نجم جماهيرى + أى موضوع لكاتب مشهور أو مغمور = شباك تذاكر مزدحم وهى معادلة ساذجة غوغائية معا، لا ترى النجومية إلا ما تطرحه عليها السينما والتليفزيون من ممثلين ولا تقدر أن المسرح أيضا يخلق نجومه وهى معادلة متخلفة أيضا لأنها تجعل المسرح تابعا لفنون أخري، وتابعا للممثل النجم دون عناصر العرض الأخرى التى يمكن أن يكون لها نجوميتها أيضا.

سأطرح هنا صيغة أخرى للنجومية وبالتالى لشباك التذاكر:

أداء مسرحى ذو فنية عالية يخلق الإحساس بالجمال+ موضوع يحرر عقل المتفرج= امتلاء الصالة وازدحام شباك التذاكر.

وحتى لا تبدو الصيغة مجردة سأعطى بعض الأمثلة. فالعرض الأخير لفرقة مسرح المدينة اللبنانى لم نكن نعرف ممثليه بوصفهم نجوما مشهورين، ولم نكن نعرف حتى أسماءهم ولكننا الآن نتحدث عن جوليا قصار وكارولين سماحة وحسن فرحات وعن نضال الأشقر بوصفها مخرجة، وعن سعد الله ونوس بوصفه كاتبا مسرحيا كل هؤلاء أصبحوا نجوما وسأذهب إليهم فى أى مسرحية قادمة يشاركون فيها لأننى متأكد من الأداء المسرحى الذى يخلق الإحساس بالجمال بسبب فنيته العالية وبسبب موضوعه الذى يحرر عقل المتفرج ويشتبك مع همومه ومشكلاته وفى الحركة المسرحية نجوم مسرح مثل: رجاء حسين وسناء جميل ورشدى المهدي، وكانت سهير البابلى، فهم نجوم مسرح أكثر منهم نجوم شباك فى السينما وغيرهم الكثير: عادل إمام نفسه ومحمد عوض وعبد المنعم مدبولى نجوم قدمها المسرح واستثمرتها السينما وفى الحركة المسرحية نجوم مؤلفون مثل: محمود دياب وميخائيل رومان وسعد الدين وهبة وألفريد فرج وصلاح عبد الصبور، هؤلاء يجذبون الجمهور.

وحتى فى مسارح الهواة يستمتع الجمهور ببعض العروض وبالأداء الفنى لها دون

أن يعرف ممثليها ودون أن يكونوا نجوم شباك، وأضرب مثلا بأنصاف الثائرين والعميان، ودير جبل الطير، ، وهموم دمياطية وشموع والغربال، وغيرها .. بل أضرب مثلا بالبعض يأكلونها والعة لفرقة جامعة القاهرة من إخراج هانى مطاوع.

النجومية فى المسرح إذن تخص كل عناصر العرض بشرط أدائها الفنى المتقن والجديد، وتلبيتها لشروط تطوير حاجات الجمهور العقلية والجمالية.

٣ - مفهوم الفرقة المسرحية المحترفة

فى مهرجان المسرح التجريبي، وفى المهرجانات العربية نشاهد فرقا محترفة دون أن تكون تجارية، ودون أن تكون تابعة لوزارات الثقافة فى بلادها، وهو الأصل فى مفهوم الفرقة المحترفة، وحين تتدخل وزارة الثقافة وتنظم مسرحا تشرف عليها وتمولها فلابد أن يكون لها فلسفة فكرية وفنية أكبر بكثير من تلك الفرق المحترفة الأهلية، لأنها - أى الوزارة - ممثلة الدولة فى إدارة المجتمع نحو المستقبل والتقدم وليس نحو الماضى والتخلف. ولابد أن نعترف أن الفرق المسرحية التابعة لوزارة الثقافة فرق متخلفة فنيا وفكريا وإداريا. فهى حتى الآن دون مكاتب فنية أو هيئة من المثقفين والمفكرين رغم وجود ما ينص فى لائحة تنظيمها على هذه المكاتب ولا تحتاج منا إلى توصية أو مؤتمر، فقط إذا كان مديرو المسارح يرغبون لأعدوها. وهى أيضا دون مشروع جمالى واضح. فما الأسلوب الذى يتبعه المسرح الحديث وما الأسلوب الفنى والفكرى الذى يتبعه المسرح القومي؟ بل نسأل: ما الذى يضمن تطوير أداء هذه الفرق فنيا وفكريا. من أين تستقى تدريباتها؟ وهل لديها خطة للتدريب على الأداء أم يترك ذلك لفكر المخرج واجتهادات الممثل إنه يترك فى الحقيقة للصدفة ولا نهضة دون مشروع والصدفة لا تصنع تقدما. وبالتالى ستظل حركتنا المسرحية تابعة لفرق التجريبى وبعض الفرق العربية، وستظل تقف منها موقف التلميذ الخائب المقلد لا الفنان المثقف المنفتح على ثقافات وأساليب جديدة.

٤- ماذا يعنى الاحتراف؟

أ- الاحتراف يعنى الاستمرار والتمويل من الجمهور وليس من ميزانية ثابتة تصرف على مسرحية واحدة.

ب- الاحتراف يعنى التأهيل العلمى لتحقيق مستوى رفيع فى الأداء.

جـ- الاحتراف يعنى دراسة للجمهور: عوائق ، تزوقه، قانون وجدانه ومعارفه، قانون استجابته لما يقدمه المسرح.

د- الاحتراف يعنى دراسة للتجارب السابقة واستخلاص نتائجها سواء فى عناصرها الفنية، أو فى شروط نجاحها الجماهيري.

هـ - الاحتراف يعنى التوثيق لذاكرة المسرح المصري، وللفنون التى تصنع المسرح.

و - الاحتراف يعنى إعلاما موازيا، عن طريق المجلات والصحف التى تصدرها المسارح.

ز- الاحتراف يعنى مكتبا فنيا ومديرا فنيا مؤهلا لتحقيق أفضل شروط الإنتاج المسرحى فنيا وإداريا.

ح - الاحتراف يعنى تجارب جديدة وتنشيطا للخيال حتى لا تصاب الفرقة بالجمود ومن ثم التخلف.

ط - الاحتراف يعنى بعثات أو برنامج زيارات مع فرق محترفة فى بلاد وثقافات أخرى.

ى - الاحتراف يعنى تكوين مجموعات بحث فى التاريخ والمكان والتراث ومصادر ثقافية من حضارات أخرى.

وسأتقدم هنا ببعض مقترحات للذين يرغبون فى تكوين فرق محترفة، مؤثرة، تجتذب الجمهور الغائب عن المسرح.

١ - تكوين مجموعات بحث تضم باحثين فى تاريخ الفنون وتاريخ التقنيات، وفى دراسة استجابات الجمهور، وتحليل نتائج التجارب السابقة.

٢ - تطوير مركز أبحاث يقوم على ضم وثائق الحركة المسرحية، والتجارب السابقة.

٣ - إنشاء مركز تدريب فى كل مسرح للهواة والناشئة يعمل على مد الفرقة الأكبر بالعناصر المصرحية المؤهلة، فى التمثيل والموسيقى والتذوق الفنى التشكيلي.



٤ – دراسة مصادر ثقافات أخرى لتطوير المفاهيم والتقنيات:
– المصدر الأوروبي.
– المصدر الأفريقي.
– المصدر الآسيوى.
– المصدر العربى.
– المصدر الفرعونى.

٥ – العمل مع المراكز الثقافية الأجنبية لتكوين نادى فيديو فى كل مسرح للاطلاع على تجارب الشعوب الأخرى فى المسرح مع عقد الندوات لمناقشتها ودراستها.

هذه الاقتراحات ليست باهظة التكاليف من الناحية الاقتصادية وليست صعبة التحقيق، فأنا لا أقدمها إلى مسارح وزارة الثقافة فقط، وإنما أساس لفرق الجمعيات الثقافية وفرق الهواة الجادة، فهى سهلة التحقيق فقط لو توافرت الرغبة فى صنع

وجه

خفة الطائر الجميل

د.سامى إسماعيل

متى التقيت بشهيد محرقة بنى سويف الصديق الفنان المخرج حسنى أبو جويلة؟ هذا السؤال سألته لنفسى فجر اليوم الدامى الخامس من سبتمبر، وعدت بذاكرتى إلى الوراء ، إلى أوئل الثمانينيات ربما كان هذا اللقاء فى مسرح مركز شباب زفتى وهو يقف على خشبة المسرح يؤدى مشهد الفلاح البسيط فى مسرحية جاموسة عبد الباسط أعجبنى هذا الفنان الكوميدى الذى يمتلك قامة قصيرة كان يرتدى جلبابا قصيرا ويطير بخفة على خشبة المسرح أول مرة بلاشك عرفته ممثلا هل كانت تلك أول مرة ربما الذاكرة تخون.

وربما أيضاً شاهدته بعد ذلك محاورا وأديبا وناقدا فى ندوة الاثنين بقصر ثقافة زفتى فى منتصف الثمانينيات هل سمعته وهو يقرأ أشعاره بالعامية ربما.

المؤكد أننى عرفته عن قرب نحن أبناء مدينة واحدة تسكن فى حضن النيل وترمى بظلالها على الجميع زفتى تلك المدينة السحرية التى تقبع فى وسط الدلتا. مسرحها كان المكان العبق الدافئ الذى أبدع فيه حسنى

أبو جويلة أجمل مسرحياته النافذة، الفصول الأربعة مسافر ليل وغيرها وشهدت بعدها مسارح قصور الثقافة والجامعات المصرية العديد من مسرحياته مثل طقوس الإشارات والتحولات لسعد الله ونوس، وموسم الهجرة إلى الشمال للأديب السودانى الطيب الصالح ومن إعداد كاتب السطور وغيرها من المسرحيات.

حسنى أبو جويلة اكتسب خبرة غير عادية من خلال قراءاته الأدبية كان حينما يقدم على إخراج مسرحية لا يرتكن تماما إلى نصها بل يرتكن إلى خبراته المسرحية والفنية يحاور النص ويعدله ويطرح عليه من فكرة الخاص . يمارس ربما قسوة كان يراها ضرورية، وهكذا فعل مع كل المؤلفين الذى تعامل معهم بداية من توفيق الحكيم ومروا بصلاح عبد الصبور ، ومحمد الماغوط وسعد الله ونوس والطيب صالح وغيرهم.

عمل حسنى أبو جويلة على تقديم الجديد دائماً لمشاهده حتى لو كان هذا النص تراثيا، وفى فترة أخرى من حياته اعتمد على النصوص العالمية، للعديد من الكتاب، حسنى اشتهر بذلك بين المهتمين بالسمرح كان يجد فى تلك النصوص مساحة كبيرة فى التعبير والتخفى شغلته قضايا الوجود والمعرفة والحياة الإنسانية، شغلته قضايا القهر والكبت والصراعات النفسية والوجودية بين الأبطال فى مسرحياته لابد أن تجد الأحصنة والمراكب الشراعية والسلالم والأحبال والأقمشة، لابد أن تجد العلاقات المتشابكة والمتناقضة، لابد أن تجد مشاعر الخوف والقهر والضعف والقوة الشفقة والحزن، لابد أن تجد الإنسان.


MamdouhSoliman
2003

مقال

الهواة بين غضب الشباب واستنساخ المسرح

عادل حسان

فى زمن إعلانات التلفاز الصاخبة وأغانى الكليب العارية وحصار قنوات الدش التى سيطرت على عقول مشاهديها المستسلمين، بإعلامها الزائف وبرامجها الباهتة..

مازالت فرق هواة المسرح المتميزة تمتلك القدرة على الاحتفاظ بجمهورها ومتابعة عروضهم ممن لم تتبدل أفكارهم بعد ولنا أن نسعد ونعلن فرحتنا عندما تتعالى أصوات تصفيق وتحية هذا الجمهور الراقى الذى يحرص على متابعة عروض فرق الهواة المسرحية – هذا الجمهور الذى تفتقده معظم مسارحنا المهمة بعد استبعاد بعض عروض مركز الهناجر للفنون بما لها من طبيعة خاصة – فعروض مسرح الهواة دائما ما تحرص البعض يشير إلى حقيقة تمايز هوية ما تقدمه هذه الفرق عن غيرها من مسرح المحترفين.

وفى سطورى القليلة القادمة لم تكن لدى أى رغبة فى تقديم دراسة تتسم بالطابع الأكاديمى «المعقد» حول تجربة فرق الهواة المسرحية واجتهادها نحو صياغة «هوية» محددة المعالم والاتجاهات تميز وجودها وسط هذا

«الصخب المفتعل» الذى تعانى منه حركة المسرح المعاصرة فى بلادنا بقدر الاكتفاء بإلقاء الضوء على عدد من التجارب المسرحية المهمة التى استطاعت أن تؤكد قدرتها فى تقديم ما هو متوافق مع أفكارها المتحررة والجريئة على الرغم من تقديم عروضها فى ظل سيطرة ودعم «المؤسسات الرسمية التابعة للدولة» إلا أن هذه التجارب استطاعت أن تؤكد أولا «حقيقة قدرتها على تقديم مسرح متماسمك بدعم مالى ضعيف بعد اعتمادها على العنصر البشرى وما تحمله هذه العروض من تدفق فكرى «ثانيا» تمكنها من تحريك مستوى العروض المسرحية التى يقدمها المحترفون ومع ذلك يرفع عنها الستار «بكل فخر» على خشبات مسارحنا المهمة!!

شباب غاضبون

ثمة سؤال مهم يفرض نفسه هنا بقوة وإلحاح، حول السبب الذى دفع معظم الفرق المسرحية الحرة التى سبق وأن كونها الهواة الراغبون فى الابتعاد عن سيطرة الدولة بمؤسساتها التى تدعم الفنون والثقافة على ما يقدمونه من عروض تتمرد على كل ما هو مألوف، فما الذى جعل هذه الفرق التى رفعت شعار «فرق مستقلة» فى العودة مرة أخرى لأحضان المؤسسات الرسمية للحصول على دعم مالى لتقديم عروضها، بل والمحاربة من أجل ذلك أو حتى مجرد المشاركة فى مهرجانات مفتعلة تنظمها بعض مسارح الدولة من حين لآخر والحصول على مقابل مادى هزيل مقابل هذه العروض، وبذلك تفتقد هذه الفرق لمبدأ الاستقلال والعودة مرة أخرى لأسر وسيطرة الدولة ولكن بطريقة مختلفة وغير مباشرة فالمفترض أن هذه الفرق المستقلة أطلقت على نفسها هذا المسمى لإعلان وتأكيد ابتعادها ورفضها لسيطرة المؤسسة كما سبق وأن أشرنا مسبقا.. سؤال نبحث له عن إجابة عاجلة.

ومن الفرق المسرحية الحرة التى استطاعت أن تحقق ضجيجا إعلاميا لم تحققه فرقة مسرحية تعتمد على الهواة من قبل حتى الآن مجموعة فرق «الحركة» والتى قدمت مع أوائل العام السابق ٢٠٠٤ واحداً من أهم عروضها على الإطلاق «اللعب فى الدماغ» بدعم مالى كامل من مركز الهناجر للفنون من تأليف وإخراج «خالد الصاوى

/ مؤسس الفرقة».

وقبل مشاهدتى لعرض «اللعب فى الدماغ» وقت عرضه على خشبة مسرح الهناجر، لفت انتباهى خبر مهم نشرته صحيفة «الأهرام» على صفحتها الأولى صباح الثالث عشر من فبراير ٢٠٠٤ ويشير الخبر إلى «نجاة قائد القيادة المركزية الأمريكية من محاولة اغتيال بالفالوجة» .. ومع اقتراب لحظات إعلان نهاية العرض المسرحى «اللعب فى الدماغ» يتعرض «توم – قائد القوات الأمريكية فى المنطقة» لمحاولة اغتيال وكأن الحدث المتخيل الذى أقر «خالد الصاوى» بضرورة تحقيقه يتحول إلى واقع يؤكد خبرا عابرا تناقلته وكالات الأنباء وكاميرات التلفاز اللاهثة وراء الأخبار الساخنة لتتحول فى النهاية هذه الأخبار على اختلاف أهميتها إلى مجرد كلام مسطور يمر عبر شريط أسفل الشاشة التى تتصدرها برامج معلبة وتافهة تستهلك عقول مشاهديها ومن هنا ينطلق عرض «اللعب فى الدماغ» فلقد اختار مؤلفه ومخرجه فى ذات الوقت هذا القالب كمحور رئيسى ترتكز عليه دراما عرضه.. فمنذ بداية العرض وبعد هدوء أصوات طلقات رصاص المسدسات التى يصوبها أبطال العرض على «الجمهور» بداية من كافيتريا الهناجر وحتى الاستقرار فى مقاعدهم..

حالة من الريبة والتوتر ممثلون فى زى عسكري، وجمهور مسالم ومستجيب ارتسمت على وجوههم علامات الدهشة والتعجب!

بعد ذلك نفاجأ أننا تركنا أجهزة التلفاز فى منازلنا لنجده يحاصرنا مرة ثانية فنحن أمامه هنا من خلال العرض برنامج تليفزيون مكرر، تتخلله الفواصل التقليدية من أخبار وإعلانات واتصالات باهتة من مشاهدى قناة «الديمقراطية» تشعر فى البداية أنك أمام حالة تقليدية ولكن سرعان ما يتبدل هذا الشعور، فالأمر أكثر استفزازا حيث يضعك العرض أمام «مرآة فجة» تعرى الواقع بكل آلامه .. فضيف البرنامج هنا هو الجنرال الأمريكى توم فى المنطقة يقدم لنا البرنامج وكأنه قد ارتدى زى «بابا نويل» وجاء محملا بهدايا الكريسماس من أجل رسم الابتسام على وجوهنا كعرب.. «أطفالا ونساء وشبابا.. إلخ».

اختار الصاوي» اللحظة الآنية بكل ما تفرضها من هموم ولحظات مؤلمة ، والشعور

بالخزب والانكسار نتاج «سقوطنا» المتتالى فى أيدى القوى المهيمنة انطلق العرض من الدائرة الضيقة لمشاكلنا التى لا حصر لها ، بداية من الشباب الضايع ، التائه .. مرورا بعلامات انهيارنا كمجتمع شرقى من المفترض أنه صاحب تراث وتقاليد وعادات تندثر وحالات هروب شبابنا وانتظاره فى طوابير فاقت الخيال أمام سفارات دول «الغرب» سعيا نحو الهروب.. الهجرة .. إلا أن العرض يحطم هذا الحلم أيضا معلنا لهم.. بأن هذا «الكيان» آت إليهم حتى دارهم .. الدلالة هنا واضحة بالطبع!!

والعرض يقدم من خلال ورشة عمل تضم مجموعة من الشباب تملك الوعى والقدرة على خلق رأى مستنير، إضافة إلى كونهم فى حالة ثورة وغضب ، وبالتالى فهم يعلنون وجهة نظرهم بكل جرأة وصراحة وإصرار على ضرورة وصول صرختهم الاعتراضية مؤكدين المقولة التى تكررت كثيرا بالعرض بأن.. اليوم الذى سيولد فيه حب الانفجار .. قد اقترب.

ولكن وعلى الرغم من أهمية ما تطرحه دراما العرض ووعى مؤلفه فى كثير من القضايا التى تضمنها عمله سواء اختلفنا أو اتفقنا معها إلا أنه قد وقع فى فخ أنه أراد أن يقول كل شىء من خلال العرض وهذه إشكالية يجب التوقف أمامها، إلا أن ذلك لا ينفى أننا أمام عمل متماسك ، استطاع أن يقدم لنا شخصيات واضحة المعالم ولها أدوارها المؤثرة التى تمكنك خلالها أن تقيم أداء كل ممثل بشكل منفصل وهذا يتطلب فى الأساس جهدا على المستويي التأليف والإخراج «بالإضافة إلى عنصر» التدريب الحرفى الذى نفتقده فى كثير من ممثلينا المحترفين الذين يعتلون خشبات مسارحنا وهو من أكثر ما يميز عروض الهواة.

وثمة ملمح آخر مهم يظهر بوضوح كبير فى «اللعب فى الدماغ» إلا وهو «الفنان الشامل» الذى يمثل ويغنى ويرقص ويشارك فى كتابة النص وإبداء وجهة نظره، ونجدنا أمام مجموعة عمل تمتلك طاقة لا حدود لها تجدر هنا الإشارة إلى تألقهم وتميزهم.. أذكر منهم .. سيد الجنارى – شهاب إبراهيم – نرمين زعزع – محمد عبد الوهاب – أوديت شاكر – حمادة بركات – عطية الدرديرى – فاطمة السردى – هيثم عامر – حمادة شوشة – عزت محمد.

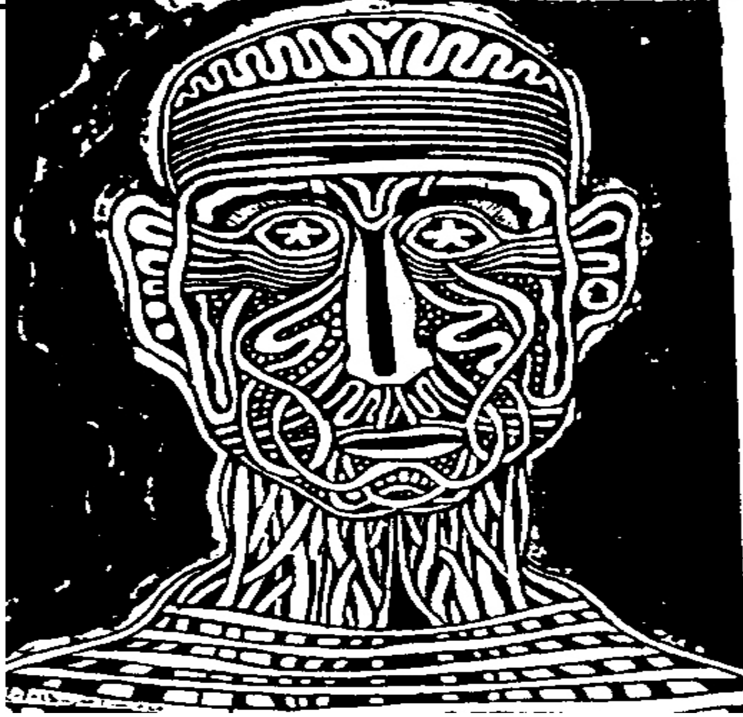
وعلى الرغم من تقديم العرض على خشبة أحد مسارح الدولة «الهناجر» وبإنتاج مالى كامل مع الاحتفاظ بوضع «اسم الفرقة» على العرض، إلا أنه لم يسلم من تدخلات أجهزة الرقابة السخيفة والمعتادة ، بسبب النهج الجرىء الذى اتبعه العرض فى تقديمهع لقضية شائكة آنذاك ألا وهى «الاحتلال الأمريكى للعراق» وبالتالى إدانة كل الأنظمة العربية السلبية ولم تنته ليالى العرض قبل «نشوب» أزمة معقدة فيما بين مؤسس فرقة «الحركة» ومجموعته والقائمين على إدارة الجهة التى تولت الإنتاج كاملا حول «نسب العرض».. وهى نتيجة طبيعة وتعود بنا إلى ضرورتة وابتعاد فرق الهواة عن سيطرة هذه المؤسسات للحفاظ على «كيان وهوية» حركة مسرح الهواة..

مسرح «الاستنساخ»!!

على الرغم من تصنيف عدد من الفرق المسرحية «الحرة التى انتشرت أخيرا بشكل «عشوائى» على أنها فرق «هواة» إلا أنها كثيرا ما تضم فى عضويتها عددا من أصبحوا «محترفين» الآن وهو ما يتأكد لنا فى حالة إعادة النظر لفرقة «الحركة» التى تناولنا أحد عروضها هنا، إذا ما وجدنا فى تشكيلها أسماء مثل «خالد الصاوي/ مؤسس الفرقة «ونرمين زعزع» وآخرين.. ولكنهم يشاركون هنا بروح الهواية الخالصة دون أى انتظار لمقابل مادى أو حتى لبريق الشهرة الزائف.

والسبب فى «عشوائية» انتشار فرق الهواة/ الحرة، خلال الآونة الأخيرة هو تعدد المراكز الثقافية الأجنبية وما غير ذلك من قاعات المسارح وساقية الصاوى وما تقدمه هذه الجهات من فرص ملائمة وجيدة لعروض الهواة المسرحية وقد لا يتعدى الأمر بالنسبة لهذه الجهات مجرد حدود الرغبة فى إعداد برامج شهرية صاخبة وثرية واستغلال حماس هؤلاء الهواة الذين يبحثون عن أى «ثقب» يكون بمثابة نقطة انطلاق الإعلان عن موهبتهم وتفريغ طاقاتهم..

وفى الحقيقة.. لا أجد ما ينافس عروض «نوادى المسرح» التى تقدمها سنويا الهيئة العامة لقصور الثقافة من خلال إنتاج أكثر من مائة عرض قليلة التكاليف الإنتاجية بمختلف محافظات مصر وهى تجربة جادة.. تبحث وتنقب .. عن مواهب وطاقات



كثيرة منتشرة بالقرى والمدن المصرية.. تحاول أن تؤكد وجودها من خلال تجارب نوادى المسرح التى نرى من حين لآخر عروضها المتميزة والتى كثيرا ما تفرز لنا طاقات هائلة ومكتملة النضوج إلا أن ذلك لا يمنعنا من القلق على التجربة التى يخترقها أحيانا معدومو الموهبة والعقول الزائفة فالمتابع لعروض نوادى المسرح لابد وأن ينبهر بالمستوى الفنى والتقنى المتميز الذى وصل إليه شباب هواة المسرح بأقاليم مصر المختلفة.. هذه الطاقات المبدعة والتى تمتلك موهبة حقيقية وصادقة إضافة إلى الرؤية الجادة لمشكلات وهموم المجتمع وخاصة فيما يرتبط بهذا الجيل، وهو يمكننا من القول بأن تجربة نوادى المسرح بعد «خمسة عشر عاما من بدايتها» استطاعت أن تحقق لنفسها ملامحها وهويتها الخاصة التى تميزها عن غيرها من عروض الهواة الأخرى بجانب إفرازها للعديد من عناصر اللعبة المسرحية الذين بدأ معظمهم فى الانتقال من صفوف الهواة «إلى مليشيات المحترفين» فى مجالات التأليف والإخراج والتمثيل والديكور والموسيقي.

وجه

حسن عبده: الهاوى الأصيل

د. عمرو دوارة

يعتبر الفنان حسين عبده ١٩٦١ - ٢٠٠٥ نموذجا مثاليا لهاوى المسرح الأصيل الذى يؤمن بأهمية الدراسة الأكاديمية لصقل الموهبة وكذلك بأهمية تراكم الخبرات المسرحية لتحقيق التميز الفنى.

بدأت معرفتى بالصديق الحميم حسن عبده أثناء فترة دراسته بكلية الفنون الجميلة جامعة حلوان، وذلك حينما بدأت متابعتى النقدية للمسرح الجامعى ومن بينها فريق «أتيليه المسرح» الذى يضم نخبة من الموهوبين بأجيال مختلفة نذكر منهم حسين ومودى الإمام، عادل خلف، على الحجار، ومحمد الزرقاني، وهشام جمعة، وسامى عبد الحليم، وهشام دواره - شقيقى - آن ترك ومن الجيل الأخير محمد آدم - وحسن عبده - وماجد الكدوانى - ومحمد لطفى بالأهرام.

استطاع حسن عبده أن ينطلق من هواية التمثيل إلى الإخراج وأن يثبت موهبته فى هذا المجال فحصل على عدة جوائز بمسابقات المسرح الجامعى أهلته إلى ترشيحه لإخراج بعض عروض فرق المسرح الجامعى بجامعة القاهرة ، ومن بينها كلية الآداب التى أخرج لها عرض «الرهان

عام ٢٠٠١ للكاتب الكبير عبد العزيز حمودة وكلية الحقوق التى أخرج لها رائعة ألفريد فرج الزير سالم عام ١٩٩٩.

واستكمل حسن مسيرته الفنية ليشارك عام ١٩٨٦ بمشروع الإبداع الجماعى ويقدم ليشارك عام ١٩٨٦ بمشروع الإبداع الجماعى ويقدم عرض مقابر الصدقة بقصر ثقافة الريحانى والذى يتناول موضوع سكان المقابر بمصر، ويقدم الجزء الثانى من هذه التجربة بعنوان الأزمة.

تتعدد تجاربه بمسارح الثقافة الجماهيرية وخاصة فى مجال نوادى المسرح وفرق البيوت والقصور وأيضا بالفرقة المركزية ومن أهم عروضه رحلة حنضل المسيرى تأليف متولى حامد بالفرقة المركزية والتى قدمت بعنوان المهاميش، عواطلية وعوانس تأليف حمدى عبد العزيز لفرقة ٦ أكتوبر عام ٢٠٠٣ واللعب في الممنوع تأليف محمد الشربيني لفرقة المنوفية عام ٢٠٠٢ وأهرام أخبار جمهورية من تأليف إبراهيم الحسينى لفرقة البدرشين عام ٢٠٠٥.

وكان لنجاح عروضه بفرق الجامعة وبهيئة قصور الثقافة أكبر الأثر فى تعيينه بإدارة المسرح ثم إشرافه على فرق النوادى التى عين مديرا لها عام ٢٠٠٤ وكذلك تقديمه لبعض العروض المتميزة سواء بمركز الهناجر للفنون أو بمسارح الدولة ونذكر منها:

حفل المجانين تأليف خالد الصاوى بمركز الهناجر عام ١٩٩٣.

الدرافيل تأليف خالد الصاوى وأشعاره بمركز الهناجر عام ١٩٩٧.

البؤساء تأليف فيكتور هوجو بمركز الهناجر عام ١٩٩٩.

ألف شكر تأليف سعيد حجاج بمسرح الشباب عام ٢٠٠٣.

وهو العرض الذى قدم بالدورة الخامسة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عام ٢٠٠٣ وكان قد سبق للمخرج المشاركة بعرضه الدرافيل أيضا بمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته التاسعة عام ١٩٩٧.

وعرض حفل المجانين ، لفرقة أتيليه المسرح والهناجر بالدورة الخامسة عام ١٩٩٣.

الذكريات التى تجمعنى مع الصديق ، حسن عبده ذكريات مسرحية كثيرة وجميعها تتوارد على خاطرى بدءا من حرصه الدائم على دعوتى لحضور عروضه ومرورا

بمشاهداتنا المشتركة لكثير من العروض ووصولا إلى مشاركته بعضوية العديد من لجان التقييم والمشاهدة أو التحكيم أو المشاركة فى الدورات وأتذكر فى هذا الصدد مشاركته فى لجنة الدورات الخاصة بمهرجان فرق القاهرة وشمال الصعيد والذى نظم فى محافظة بنى سويف أيضا عام ٢٠٠٠ وكانت لجنة التحكيم مكونة حينئذ من الأساتذة عبد الرحمن الشافعي، د.محسن مصيلحي، أحمد عبد الحميد، محمد الشربيني، وكاتب هذه السطور وبالتالى كان المهرجان فرصة حقيقية للتحاور وتبادل وجهات النظر وأيضا لنلمس جميعا كأعضاء لجنة التحكيم وأيضا المشاركون بالندوات وفى مقدمتهم المسرحى والإذاعى الكبير الشريف خاطر مدى نضج حسن عبده وقدرته على إدارة الحوار وأيضا تمكنه من أدواته النقدية بوعى واقتدار وبسلاسة بلا ادعاء.

كتب «حسن عبده» كلمة فى تقديمه لعرض عواطلية وعوانس، أعتقد أنها لا تعبر فقط عن مشاعره وشاعريته بقدر ما تعبر عن جيله كاملا حيث كتب: عصفور نونو كان حلمه جناح وفؤاد يرقص.. وليلة حلمه غموا عيونه .. طلقوه فى براح.. طار جوه قفص شلة عميان ماشيين فى الحلم.. والسكة ضلام وحفر بتلم.. أعماهم قال راح أوريكم.. والحلم أهو طار مع مجنونه.. وازاى فى توهه هايشوفوا؟

وما فيش فى أيد العميانين غير الأمل والانتظار.. جايز الأعمى يلاقى عيونه!!

جدير بالذكر أن حسن عبده – رحمه الله – لم يكتف بدراسة الفنون الجميلة التى حصل على البكالوريوس فيها عام ١٩٨٥، بل حصل أيضا على دبلوم المعهد العالى للنقد والتذوق الفنى عام ١٩٩٥، وعلى ليسانس الآداب قسم المسرح عام ٢٠٠٤، وذلك لإيمانه بأهمية الدراسة الأكاديمية فى صقل الموهبة.

يمكن من خلال قائمة الأعمال التى قام بإخراجها الصديق الفنان حسن عبده أن نسجل له غزارة الإنتاج الفنى حيث قام بإخراج ما لا يقل عن خمسة وعشرين عرضا أغلبها بمسارح الهواة وبالتحديد بمسارح الفرق الجامعية وهيئة قصور الثقافة والتى استطاع أن يحصد من خلالها العديد من الجوائز الأولى فى الإخراج، وتعتبر عروضه بالمسرح الجامعى علامات مضيئة حقا ومن أهمها عرض إيزيس لكلية



الفنون التطبيقية عام ١٩٩٩، وعرض ثم غاب القمر لجامعة حلوان عام ٢٠٠٠ وذلك بخلاف عروضه الأولى بفرقة أتيليه المسرح بكلية الفنون الجميلة ومن بينها ملك القطن، ١٩٨٣، حكاية من الصعيد ١٩٨٥، هاملت يستيقظ متأخراً ١٩٨٧، ثورة الموتي، ١٩٨٩، جحا باع حماره، وطفاء ثورة الزنج، المهلهلة، مرعى الغزلان ١٩٩٢.

اقروا الفاتحة للسلطان، ويمكن ملاحظة مدى جدية النصوص وأيضا التنوع الكبير فى الكتاب الذين يمثلون مختلف الأجيال.

يجب إلا نغفل لحسن عبده مشاركته بالتمثيل فى بعض العروض ولعل من أهمها حريم الملح والسكر بمسرح الغد عام ٢٠٠١ ومن إخراج محمود حسن رحم الله هذا الصديق العاشق للمسرح جزاء ما أخلص واجتهد فى توصيل خبراته إلى الأجيال التالية وتدريبها وصقل موهبتها.

مقال

نحو تفعيل التمرد المسرحى

د . محسن مصيلحى

تتميز المجتمعات الرأسمالية المستقرة بقدرتها على خلق مركز مسيطر حاكم وقادر فى الوقت نفسه على استيعاب الأفكار والتجمعات الهامشية بكل تمردها على الاستقرار وعلى السياق الرئيسى والعام لتجليات تلك المركزية. وهذه السيطرة المركزية المشروطة يوازيها ويوازنها فتح الأبواب والسبل أمام تلك الأطراف الهامشية للتحرك الحر نحو المركز بهدف إعادة تشكيله لكى يتواءم مع المتغيرات الجديدة بمثل هذه العملية الدينامية تتمكن هذه المجتمعات من خلق ثباتها العام ومن تجديد حيويتها فى الوقت نفسه. فعن طريق هذه الآلية تستطيع الأفكار والرؤى المتمردة أن تصب حيويتها وتجددها فى المركز القادر على إعادة صياغة تلك الأفكار والرؤى صياغة سلمية لا تتصادم مع الإطار الاجتماعى العام.

وينطبق هذا المبدأ على المجال الثقافى انطباقه على المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، بل ربما كان للمجال الثقافى أولويته نظرا لقدرته على صياغة الوجدان القادر على تقبل الأفكار الجديدة فى باقى المجالات. وهذا كله على أن المركز الثقافى (أو ما تقوم الدولة بإنشائه من مؤسسات ثقافية) يجب أن يكون قادرا على تحسس المستجدات الثقافية

المتمردة عند الأطراف، والعمل على تقويمها لصالح المجتمع كله، وإلا فقدت هذه المؤسسات جوهر تكوينها ومبرر وجودها. وعادة تنطلق هذه العملية الدينامية المتبادلة بين المركز والأطراف من استراتيجية ثقافية واضحة المعالم تركز أول ما تركز على إنشاء مؤسسات ثقافية تملك من الحيوية والقدرة على التشكل ما يمكنها دائما من النظر المتفتح إلى ما يحدث حولها.

ومن الطبيعى أن يكون المسرح هو أحد المؤسسات الراسمة للسياسة الثقافية والمنفذة لها فى آن واحد. وهذه المؤسسات لا تتصلب أو تتجمد عند قالب إنتاج مسرحى بعينه، بل ولا تحاول القضاء على المؤسسات البسيطة التى تكونها الأطراف المتمردة. العكس هو الصحيح فى مثل هذه المجتمعات تعطى المراكز للتجمعات الهامشية (التى غالبا ما ينشؤها الشباب) فرصة التواجد والتحاور الديمقراطي. وبذلك يكون الناتج المسرحى فى النهاية قادرا على التعبير عن ديمقراطية المجتمع ذاته.

لكن الملاحظ أن مصر أصبحت تفتقر إلى مثل هذه النظرة الاستراتيجية الثقافية وإلى مثل هذه المؤسسات الثقافية، خاصة المسرحية منها ، تلك التى تستطيع بديناميتها أن تستوعب الحركات المسرحية الضعيفة أو المستجدة عند الأطراف. وربما كان ذلك هو السبب فى التكلس والجمود الذى أصاب مؤسسات الإنتاج المسرحى الآن، فيما لم يقدم أحد بديلا لأنماط الإنتاج المسرحى القائمة.

لقد أثبتت المؤسسات الثقافية والمسرحية قصورا حين تعاملت مع أنشطة المسرح المتمرد، كما تجسد فى بداية التسعينيات فى الظاهرة التى سميت الفرق الحرة لقد كانت هذه الفرق نفسها محاولة من الأطراف لتجاوز بيروقراطية المركز المقيدة للإبداع. وتجاوز آليات إنتاج مسرحى مركزى تجاوزها الزمن من أواسط السبعينيات. كانت تلك الفرق محاولة لخلق آليات . أو مؤسسات موازية للمؤسسات القائمة. ومن الواضح أن المؤسسات القائمة لم تلتفت إلى الظاهرة بما تستحقه من اهتمام بل ربما حدث العكس، بمعنى أنها نظرت إليها بعين الشك باعتبارها تهديدا لوضع قائم.

كان يمكن لظاهرة «الفرق الحرة» أن تقدم نسقا فكريا وإنتاجيا مغايرا خاصة مع ما

توافر لها من أفراد حاولوا تدعيمها حتى تشب عن الطوق ، لكن الظاهرة تقلصت تقلصا مريبا فى السنوات التالية، وما بقى منها حتى الآن يعمل فى ظروف غاية فى الصعوبة من خلال المراكز الثقافية الأجنبية أو المسرح الجماعى أو مسرح الثقافية الجماهيرية فى محاولة أخيرة للبقاء على قيد الحياة.

وفى رأيي.. فأن السبب الرئيسى للموقف غير المرحب – وربما غير المعلن وغير الواعى – لمؤسسات الإنتاج المسرحى المصرى من المحاولات المتواصلة التى يقوم بها الشباب يتعلق بتصلب هذا المركز غير القادر على التعامل مع ظواهر ليس لها سوابق قياسية فكريا وإداريا . وأغلب هذه المحاولات الشبابية قد تجسد خلال السنوات السابقة فى ظاهرة فريدة تسمى «نوادى المسرح» وهى ظاهرة تحقق تواجدها من خلال قواعد مرنة مستنبطة من الإطار الحكومى المنضبط للإدارة العامة للمسرح بالثقافة الجماهيرية، ويكاد أن يعود معظم الفضل فيها إلى أشخاص بعينهم أهمهم على المستوى الإدارى المخرج المسرحى سامى طه.

وظاهرة نوادى المسرح لمن لا يعرف ظاهرة تعتمد على صيغة المسرح الفقير جدا فى الإنتاج لكنها توازن هذا بحرية كاملة أو شبه كاملة للمبدع الشاب فى اختيار موضوعه ووسائله الفنية وأماكن عروضه. وقد نجحت هذه الظاهرة فى اجتذاب العديد من الشباب للعمل فى فرق زاد عددها على المائة هذا العام.

إن الإطار المركزى القائم الذى تتكفل فيه الدولة بالإنتاج المسرحي، سواء فى البيت الفنى للمسرح أو البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، هو إطار يتقلص لأنه لم يعد يمتلك مبررات وجوده السياسية أو حتى الفنية، كما أنه من النادر أن يحقق الشباب من خلاله وجودهم. والتنويعات الإنتاجية المصاحبة لهذين البيتين (مثل صندوق التنمية الثقافية، ومركز الهناجر للفنون، والهيئة العامة لقصور الثقافة) لا تحقق تراكمات ثقافية منظورة لاعتمادها على الهواية من ناحية وعلى آليات إنتاج بالقطعة، وهذه لا يمكن الاعتماد عليها على المدى الطويل.

إن الأنظمة الرأسمالية الحديثة – تلك الأنظمة التى نحاول أن نحذو حذوها – لا تنتج مسرحاً بنفسها، بل تعمل جاهدة على تهيئة المناخ المادى والأدبى لقيام حركة

مسرحية جادة، تاركة المسرح الخفيف للقطاع الخاص التجاري، وعلى سبيل المثال فإن حركة المسرح الجاد غير التجارى تستحوذ على نصيب الأسد من إسهامات مجلس الفنون البريطاني، وهى الإسهامات التى أظهرت فرقا مسرحية عديدة تقدم نوعية جديدة من المسرح لكتاب من أمثال إدوارد بوند، ودافيد هير، وكاريل تشرشل، وهوارد برنتون، وغيرهم ممن يحتلون صدارة الإبداع المسرحى فى بريطانيا حتى اليوم، وبنفس الطريق فأن المجلسين القوميين لمساعدات الفنون والعلوم الإنسانية فى الولايات المتحدة يعملان وفقا لخطة قومية تستهدف تشجيع الشباب على إقامة الفرق وعلى التجول بها فى أنحاء أمريكا، وعلى الخروج بها إلى المهرجانات العالمية بما فى ذلك مهرجان القاهرة.

إن أضعف الإيمان هو أن نحاول الاستفادة من تجارب هذه الدول لصياغة علاقة جديدة بين الأجهزة الثقافية المركزية للدول وبين الأفراد الجادين الذين يرغبون فى تقديم مسرح جاد. ومادامت نسبة الأمية التعليمية والثقافية عالية فى مصر فإننى أتصور أن الدولة لا يجب أن تترك هذا المجال شاغرا تمكينا للكيان القومى المصرى من التعامل الإيجابى مع الثقافات المغايرة أو مع المستجدات السياسية الدولية التى تبغى فرض واقعها علينا وفى كل الأحوال فهو اقتراح مطروح قابل للنقاش والتصويب.

واقتراحى ينطلق من ضرورة تبنى وزارة الثقافة سياسة تشجيع الفرق المسرحية المحترفة الخاصة التى أشرت إلى طبيعتها. وأضيف هنا أن احتراف هذه الفرق يعنى أول ما يعنى فتح شباك تذاكر، ولكن لأن المسرح الجاد عادة ما يعجز عن تغطية نفقاته فإن دور وزارة الثقافة هنا هو الدعم بصور متباينة، ووفقا لخطة معلنة ومعروفة وفى هذا السياق يمكن التحرك على جبهتين:

الجبهة الأولى هى جبهة إنشاء كيان ثقافى يختص بوضع السياسة العامة للتحرك ، وربما أمكن للجنة المسرح فى المجلس الأعلى للثقافة أن تقوم بهذا الدور وهذا الكيان يقوم بالتالى:

١ – الإعلان بشكل دورى عن أهداف حركة المسرح المحترف غير التجارى بشكل

عـام، والأهداف قد تكون عديدة، دائمة أو مـرحليـة مثل نشـر النشـاط المسـرحى فى الأماكن النائية، أو تقديم المسـرحيات العـالمية، أو التركيز على مسـرح المرأة أو إقامة ورش تدريب مسرحية أو نشر مسرح العرائس والطفل فى المدارس أو إحياء الأشكال الشعبية المصرية من خلال العروض المسرحية، على أن تكون هذه الأهداف مستمدة من استراتيجية ثقافية واضحة.

٢ - وضـع القواعد التى يجب على أسـاسـها محاسبة تلك الفرق المشاركة فى النشاط على نجاحها أو فشلها فى تحقيق الأهداف المعلن عنها، وهذه القواعد يجب أن تبتعد بالطبع عن القواعد المحاسبية القائمة والمستخدمة الآن فى مركز الإنتاج المسـرحي، وهى القواعد التى أصابت المسرح بالتصلب والموات.

٣ - البحث عن أسس عامة للاستفادة من نظام الراعى الفنى وفقا لما أسفرت عنه تجارب الآخـرين من نجـاح أو فشل. وفى هذا السياق قد يرى هذا الكيان الثقـافى إقامة صندوق خاص لتمويل نشاط هذه الفرق تتجمع حصيلته من جهات عديدة منها تسويق هذه الأعمال المسرحية ذاتها.

٤ - خلق فرص التعاون مـع المؤسسات الحكومة المعنية بالإنتاج الثقافى كالإعلام والجامعات والتربية والتعليم، وهذه الجهة الأخيرة وحدها حافلة بالإمكانات الضخمة لاستنباط مسرح العرائس ومسرح الطفل.

والجبهة الثانية يجب أن تكون جبهة تنفيذية من خلال إنشاء إدارة تنشأ على شاكلة إدارة التفرغ بالمجلس الأعلى للثقافة مثلا وهذه الإدارة تتعامل مباشرة مع الفرق الراغبة فى تنفيذ السياسة المسـرحية المعلنة، وأن تقوم بدعم هذه الفرق بوسـائل متباينة، ثم تحاسبها وفقا للاتفاق المبرم معها، إن الهدف الأساسى لهذه الإدارة هو تمهيد الأرض أمام هذه الفرق وخلق سياق إنتاجى ملائم يعتمد على دفع جزء معقول من حساب الإنتاج للمسئول عن أى فرقة مشاركة ، على أن يكون هذا الجزء كافيا لتغطية نفقات تجسيد العرض المسرحى حتى ليلة عرضه الأولي.

ويكون لهذه الإدارة حق الاتفاق أو تجديد الاتفاق مع الفرق فيما يتعلق ببرنامج عروضها وجولاتها الإقليمية وأسعار تذاكرها.. إلخ ووسائل تنفيذ هذا النشاط يمكن

أن تتبلور فى بعض الإجراءات العملية ومنها:
١ - اعتماد نظام المسارح الصغيرة المتنقلة كوسيلة لارتياد الأماكن المحرومة من دور العرض المسرحي، وهذه المسارح يمكن تصنيعها محليا.
٢- تقوم هذه الإدارة بتسهيل استئجار هذه الفرق لمسارح الهيئة العامة لقصور الثقافة، ولو بأجر رمزي، بدلا من ترك هذه المسارح مغلقة معظم شهور السنة. وللعلم فأن بعض هذه المسارح جديد وسعته الجماهيرية كبيرة، ولكن نظام الإنتاج المسرحى «بالشريحة» من خلال الثقافة الجماهيرية يترك هذه المسارح مظلمة لشهور طويلة، وقد يمثل الدخل الناتج عن التأجير وسيلة تساعد على إحياء أنشطة أخرى أو صيانة هذه المسارح.
٣ - تشجيع هذه الفرق المحترفة على تقديم عروضها فى الجامعات المصرية، أو فى الشركات الصناعية الكبرى أو فى المدارس، على أن تتكفل هذه الإدارة بضمان هذه الفرق عند تلك الجهات ولو ضمانا أدبيا. وهذه الفرق قد تقدم عروضا تكون نماذج تحتذى لمسرح الجامعة، وهو نشاط عريض ومؤثر فى أوساط الشباب.

هذه الصيغة الإنتاجية الجديدة التى تطرح على الملأ قد تتيح للهوامش الثقافية المتمردة فرصة تحقيق الذات، كما أنها سوف تصب بالضرورة فى المركز الثقافى المسيطر بشكل يجدد حيوية المجتمع كما أن هذا الشكل الحيوى قد يساعد على تجاوز تصلب قواعد الإنتاج المسرحى الحالية عن طريق اجتذاب حيوية الشباب إلى المركز.

إننى لا أبالغ فى قدرة هذا النشاط المسرحى وحده على إحداث تغييرات ثقافية جذرية ولكننى واثق من قدرته على تشغيل شباب المسرحيين وفتح باب المستقبل واسعا أمامهم وتحريك الواقع المسرحى الراهن إلى وضع أكثر صحة وفى هذا السياق قد يكون النشاط المسرحى ضمن أنشطة ثقافية أخرى حائط صد أمام محاولات الاختراق الثقافى أو فرصة شروط القطبية الثقافية الواحدة، وبمرور الزمن ربما يتحول هذا الوطن من الهامش الثقافى إلى المركز المؤثر فى صنع القرار، من الاستقبال السلبى إلى الفاعل الإيجابى فأعظم النار من مستصغر الشرر.

وجوه

أحلام أكبر من الحرائق

رشا عزب

لم تكن نيران وزارة الثقافة تريد التهام أجساد فنانى ونقادى جمهور المسرح فحسب وإنما كانت تحاول التهام أحلامهم وأفكارهم لكنها لم تستطع لأن الأحلام أكبر من الحرائق.. وها هى مخطوطة بين أوراقنا وستظل بيننا تتحدى فى مشعلى الحرائق غرور القوة وتتحدى فينا نبل المقاومة.

حلم (١)

اعتدنا أن نحلم واعتادوا هم أن يستكملوا لنا الحلم ويهرلوا وراءنا فى كل مهرجان مسرحى للهواة. نجدهم فى المقدمة دائماً فيظهر د. محسن مصيلحى ويقول لى «إيه أخبار مهرجانكم السنة دي» ويسمع منى باستفاضة كعادته، وعندما أبلغته أن مهرجان سعد وهبة سيصدر كتاباً عن مسرح الهواة فى مصر، فرح جداً وقال «هو ده الكلام» وعندما طلبت منه بحثاً ليكون ضمن بحوث الكتاب وقلت له «مينفعش يطلع الكتاب وأنت

مش كاتب فيه حاجة» رد على بود «وأنا كمان نفسى أكتب لكم حاجة لكن لو مكتبتش أعذرينى المرة دى والمرة الجاية هكون معاكم هو إحنا هنروح من بعض فين».

لم أكن أعلم أنه سوف يروح ولا يجئ .

لم أكن أعلم أنه لن يستكمل أحلامه عن المسرح فقد عرفنا شهيد المسرح محسن مصيلحى دكتوراً للدراما بدرجة هاو. لم يكن مجرد أستاذ بأكاديمية الفنون يعيش بين كتبه وأبحاثه فحسب وإنما كان يعرف دوره الحقيقى بين المسارح الفقيرة التى تملأ مصر، وعرف أيضا أن هواة المسرح فى مصر ليسوا مجرد مشخصاتية يقضون أوقات فراغهم فى المسارح وإنما كانوا الحصن الأخير للهوية المسرحية بعد أن طالت المفسدة – القطاعين الخاص والعام..

ولما وصل هذا اليقين إلى قلب وعقل د. محسن مصيلحى أعطانا وأعطى لحركة الهواة فى مصر مساحة من فكره وقلبه وأخيراً أعطانا روحه..

فكانت لديه أفكار عن المسرح تبهر الهواة واقتراحات عن تعلم الفنون جعلت منه أستاذا مقرباً من تلامذته فى أكاديمية الفنون.. وكانت لديه بصيرة خاصة على مستقبلنا كعشاق للمسرح جعلتنا ننتظر آراءه حتى الآن.

حلم (٢)

أتذكر الآن صيحته عندما قدم «اصحوا يا بشر» على المسرح وطاف بها العديد من المدن كان الجو ملتهباً ولاتزال حادثة استشهاد الطفل محمد الدرة مدوية فى أذهان الناس.

لذا كان صادماً وغير مألوف على طبيعة المسرح المصرى أن يضع د. صالح سعد صورة مراحل قتل الدرة كأفيش للمسرحية على باب المسرح وأن يرافق هذه الصورة الصادمة جملة «اصحوا يا بشر».

أراد د. صالح أن يقدم صرخة باتت فى صدره ولم يمنعه ما قيل آنذاك فى أن المسرح لابد أن يتجاوز الشكل المباشر فى تناول القضايا السياسية.

وفى المرة الأخيرة التى قابلته فيها طلب منى خمس نسخ من الكتاب الذى قمت بإعداده عن مسرح الهواة كى

يضعها فى مكتبة أكاديمية الفنون ، فقلت له: سوف أحضرها إليك فى الإكاديمية فقال ضاحكاً: «لا يا ستى إحنا جيران وأنا ساكن جنبك فى المعادى كلمينى كمان يومين على ما أرجع من نوادى المسرح ونتقابل فى المعادى أقرب».

لم يعد صالح سعد ولم يأخذ نسخ الكتاب التى طلبها حيث شارك معى فى الكتاب ببحث مهم عن المسرح المستقل.. فكان يعقد آمالاً كبيرة عليه ويراه الحصان الرابح فى معركة المسرح المصرى الخاسرة وناقش معنا د. صالح فى الندوة التى حاضرها بمهرجان سعد وهبة الأخير عما يمثله المسرح المستقل الآن من قيمة جديدة للتمرد على القوالب السائدة وأشكال المسرح المعلب السابق التجهيز متحدياً الواقع المحبط إلى فضاء أوسع وأكثر ضوءاً..

ولى أن أذكر أن د. صالح قد مارس فعل التمرد عندما كون فرقة تحت اسم «السرادق» مستلهماً مفردات المسرح المصرى الشعبي، فخرج هو وفرقته من الإطار التقليدي، وقدموا أشكالاً مختلفة تعبر عن روح منطلقة، روحاً لا تعرف تفاهة مسرح القطاع الخاص الذى حول ممثليه إلى بهلوانات ضاحكة وكذلك لا تعرف قيود مسرح القطاع العام الذى حول عملية الإبداع إلى وظيفة حكومية تخضع للوائح والقوانين.

أعلن أن د. صالح كان يجرى قبل استشهاده بروفات عرض جديد. عرض لن ينتهى بمجرد إسدال الستائر وإطفاء الأنوار وانصراف الجمهور.

حلم (٣)

أول مرة شاهدته فيها كان على منصة إحدى ندوات مهرجان المسرح التجريبي.. حيث خرج من وسط جموع الحاضرين بهدوء وعيون واثقة، فتحدث فى صلابة وحدة أدهشتنى لأنه تحدث بلغة شابة. لغة نستعملها فى حالات الغضب المحموم: تحدث حازم شحاتة عن هموم المسرح الحقيقية وهموم المسرحيين الغلابة فى وطن يسكن فيه الفن مغترباً وحزيناً يعانى من انكسارات وإحباطات تشبه الأمراض المزمنة.. فى الوقت الذى كانت المنصة

تناقش هموماً إبداعية تنتمى إلى عالم آخر شعرنا جميعاً حينها أنها هموم مرفهة لذا وقف حازم شحاته يسخر بطريقته اللاذعة، موضحاً أن فى مصر مبدعين يموتون من الاكتئاب وقلة الحيلة، وشرح بخبرته العريضة أزمة المسرحيين المصريين بصورة واعية وجريئة مما جعل الحوار يدور فى اتجاه مغاير تماما.. ومنذ ذلك الحين تابعت أعماله فى العديد من الدوريات والصحف وكذلك ندواته ومحاضراته المختلفة فكان يبدو دائما بروح ثورية لكنها مطوية داخل ملامحه الساكنة.

وقبيل الكارثة المروعة بعدة أيام وجدته جالساً فى بهو مسرح الطليعة وكنا فى انتظار افتتاح عرض فتحية العسال الجديد «من غير كلام» وجلسنا وكان بيننا د.سامح مهران.

ودار بيننا حوار عن أزمة الدراما المصرية وتحدث حازم عن تراجع الدور الريادى للمثقفين المصريين وانحسارهم فى أعمال ركيكة تخدم على مصالح طبقة بعينها، فرد د. سامح وقال إن السبب الحقيقى يكمن فى ضرب العوامل الأساسية لبناء أى مجتمع خاصة المعلم والمثقف. كان الحوار ساخناً وكان د. حازم كعادته متأملاً..

فالجميع يعلم خاصة طلاب قسم المسرح بكلية الآداب جامعة حلوان عن الحروب التى كان يخوضها حازم شحاتة ضد مرتزقة الفنون وضد سماسرة الإبداع فكان يقف بالمرصاد مبقياً على حقوق طلابه ومبادئه التى زرعها فيهم.. فقد ترك حازم شحاتة تلامذته وطلابه فى المعركة يستكملون ما بدأه.

فلن يتراجعوا لأن دماء أستاذهم عالقة فى رقبة السماسرة ولن أنسى ما قالته لى د. نهاد صليحة عندما شاهدتنى بجوار د. سامح ،ود. حازم قائلة «كل الشباب الجدعان فى المسرح إما تربية حازم شحاتة أو سامح مهران».

وبالفعل فهناك كتيبة فى قسم المسرح جامعة حلوان تقف فى معركتها وتمنح لنا أحلاماً لا تستطيع الحروق إطفاءها.

حلم (٤)

استطاع أن يربى جيلاً كاملاً من المسرحيين وسط ظروف أقل ما يقال عنها أنها قاسية.. فعندما يهرب أبناء

القرى من صعيد مصر أو ريفها للقاهرة ليكملوا فى الفنون أو الآداب نجده يصر أن يقدم فنه فى مدينته الصغيرة، يصر أن يعى أبناء بلدته قيمة الفنون وأنه لا عيب فى أن يعمل بها رجال أو نساء. استطاع أن يقدم وعياً رغم حالات الهروب الجماعى للعديد من شباب مدينة الفيوم.. فصلاح حامد وهو أستاذ ومعلم لمسرحى الفيوم جميعاً كان أباً بكل ما تحمله الكلمة من دلائل ومعان.

فالمؤسسة الفنية التى أنشأها هو ورفاق دربه عزت زين وأحمد الابلج هى التى جعلت من فرقة الفيوم المسرحية واحدة من أهم فرق الهواة فى مصر. وقد حصلت هذه الفرقة لأعوام متتالية على العديد من الجوائز فى مهرجان نوادى بالمسرح على امتداد تاريخه سواء جائزة أحسن عرض أو جوائز تمثيل.

ولازلت أذكر ما فعله الأستاذ صلاح عندما قدمت فرقته عرض الافتتاح لمهرجان سعد وهبة فى دورته الأخيرة فى شهر يوليو الماضي. شاهدت بنفسى مؤسسته التى تضم أكثر من ثلاثين فناناً فى أعمار متفاوتة تبدأ من ممثلين لم يتجاوزا العقد الواحد وتنتهى بممثلين يحملون أربعة عقود على أكتافهم.. رأينا وتعلمنا كيف يكون الفنان أبا وقلباً وصدراً مفتوحاً على مصراعيه. يقسو على أولاده ويقول لهم «المسرح زى الجامع» واللى مش قادر يعرف ده ميستهلش يقف عليه» ثم نجده يحنو عليهم ويداعبهم بعد لحظات.

وعندما علمت أن الأستاذ صلاح لم يكن مشتركاً فى مهرجان نوادى المسرح هذا العام لكنه حضر فى تلك الليلة الموعودة لأن فريقاً من شباب مسرح الفيوم كان سيقدم عرضاً فحضر هو وأولاده الأربعة لأنه لم يستطع أن يترك أولاده دون مساندة.. لكن الحق أنه لم يرض أن يستشهد أولاده دونه. أراد أن يساندهم فى الحياة والموت .. رحل صلاح حامد وأحد أبنائه وترك ولديه التوأم محمد وأحمد فى حالة اكتئاب بعد إصابتهم بحروق شديدة.

حلم الأستاذ صلاح ورفاق دربه ببناء مؤسسة فنية.

وهذا ما حدث فعلاً لكن الفجيعة التى تعد أكثر حضوراً هى استشهاد أكثر من سبعة عشر فناناً من فرقة الفيوم المسرحية وبات كل شىء مكسور الخاطر حتى الحلم فى القلب..

حلم (٥)

تعود هو أن يأخذ جائزة أحسن ممثل أو ممثل ثان على الأقل، تعودت هى أن تحصل على جائزة أحسن ممثلة.

تعود هو أن يراها بجانبه فى كل عرض جديد وتعودت هى أن تراه بجانبها فى كل عرض جديد. اشتركا فى حب نفس الشىء وتملكت منهما الأحلام فحلم هو أن يصبح نجماً مشهورا وهى ممثلة معروفة.

انتهت حكاية أيمن الجندى وهناء عطوة كما بدأت على خشبة المسرح، فقد التقيا فى عروض فرقة الفيوم منذ سنوات ربط بينهما الحب والمسرح هذه الحكاية لم تكن أبداً نتاج خيال مبدع أو فنان يمكن أن يكتب حكاية حب تنتهى نهاية مأساوية وإنما هى نتاج واقع المسرح المصرى وتحديداً واقع مسرح الغلابة.

فلا يمكن أن يموت فى بلدنا كل شىء حرقاً الفن يموت حرقاً والالتزام يموت حرقاً والحب أيضا يموت حرقاً.

لم تشخ الأفكار فى عقل أيمن الجندى وهناء عطوة حتى تنتحر فكانت بكرا فى مقتل العمر وتم قتلها مع سبق الإصرار والترصد وقاتلها يعيش فى الأرض وفينا خراباً يدوس بحذائه على جثثنا المتضخمة ويرتحل من قصور الثقافة إلى المتاحف إلى المسارح إلى المصانع إلى المزارع إلى العقول وإلى الدماء فى الوريد..

سألت نفسى فى النهاية : لماذا فقدنا كل هذه الكوكبة فقدنا قافلة النور القادمة من عطش الصحارى وضيق السهول؟ عرفت أخيراً لماذا قتلوه؟ لأنهم رفضوا أن يعيشوا بمنطق القطيع.

رفضوا أن يقدموا فناً مطيعاً لذا كتبت لهم الحياة وكتب علينا إما المقاومة وإما المقاومة.

شعر

لكى ننشئ ذاكرة جديدة

أمجد ريان

يملؤنى الشعور بالوحشة، وأنا أرتقى الدرج إلى سطح البيت، أحس أننى أهرب من نفسي، والأصدقاء الذين تفحموا فى بنى سويف، الأصدقاء الذين عرفوا كيف يكون الموت داخل غرفة مغلقة، هل يمكن أن يتحولوا إلى مجرد موضوعات للذكري، أو إلى موضوع صحفي، كنت أمسك بمقبض باب الثلاجة، وأحدث نفسى ، إننا نجابه المعاناة بالصمت، وعندما أنظر من النافذة أرى فى آخر الشارع لافتة معلقة مضاءة بالنيون، والبشر تحتها يمشون، وقد نكسوا رءوسهم، هل بالفعل نعيش شخصياتنا الحقيقية؟ كل هذه السحابات السوداء فى السماء، الأشياء التى تحيط بنا لم نعد نحس أننا بحاجة إليها، و جدت مشطى الذى فقدته أمس، وكان قد اندلق بين المكتب والمقعد، والذكريات العطافية فاضت بي:

(المسرح ولع، ومحمد شوقى محروق فى المستشفى وشادى الوسيمى مصاب ومش لاقيين محمد إبراهيم ، ولا محمد مصطفى أخويا وصاحبى وزميلي، الوضع الأمنى كان متوتر جدا فى البلد٠٠ وكانوا قافلين المستشفى ومانعين أى حد يخش٠٠حاولت بكل ا لطرق أنى ادخل معرفتش٠٠ الناس كلها بره ٠٠ وأنا مش فاهم حاجة٠٠ ماحدث عارف إيه الإصابات، لقيت محمود صاحبنا فى حالة انهيار تام٠٠ كان كل همى إنى اطمئن على أخويا٠٠ وزمايلنا، جريت من العساكر ودخلت جوه المستشفي، لقيت ٤ ظباط واقفين ندهت عليهم: أنا زمايلى جوه ومش لاقيهم، فظابط منهم قالى

تعالي٠٠ سألنى أنت قلبك جامد٠٠ قلتله ٠ آه٠ أنا بس عايز اطمئن على محمد مصطفي٠٠ مهندس ديكور العرض المسرحي٠٠ دخلت مع الظابط أوضه٠٠ وأول ما دخلت سألته : أنت جايبنى هنا فين٠٠المحروقين زى المانيكانات ٠٠ مرميين على الأرض٠٠ مفيش ملامح ولا شعر٠٠ ذهلت لما قالى إن دول جثث المتوفين فى الحريق٠٠ بدأت أركز فيهم أتعرفت على د٠محسن مصيلحى من الدبله بتاعته٠٠ واتعرفت على محمد مصطفى اخويا وصاحبى من الكوتشى بتاعه٠٠ أصبت بحالة انهيار واغمى علي٠٠ خرجونى بره وملقيوش حقنه يدوهالي٠٠ مستشفى غير مجهزه بالمرة٠٠ بعدما هديت شويه دخلت المشرحه تانى اللى هى عبارة عن اوضه فاضيه ما فيهاش تكييف ولا مروحة ولا حتى منفذ تهويه وريحة الجثث المتفحمة مالية المكان)٠

أحيانا نتكلم فى صوت أقرب إلى الهمس، الهمس الوجودى الخجول، أجلس فى زاوية من زوايا سطح البيت، بحيث يلاصق جسدى السور، وأنظر فى أعماق السماوات٠

هل التاريخ عملية خطية تتجه دوما إلى الأمام، أم أنها قد تتفرع، وقد تنحنى الفروع، وقد يعود بعضها للخلف، الماضى مسخر لتحسس المستقبل، ولتحسس الماضى الأقدم أيضا، تحيطنا لحظات الاغتراب، وفى كل يوم تتقهقر الذاكرة إلى الخلف، إلى الأحداث الأليمة الحزينة، وعندما نأخذ الأمور على محمل الهزل، فنحن نضع القناع:

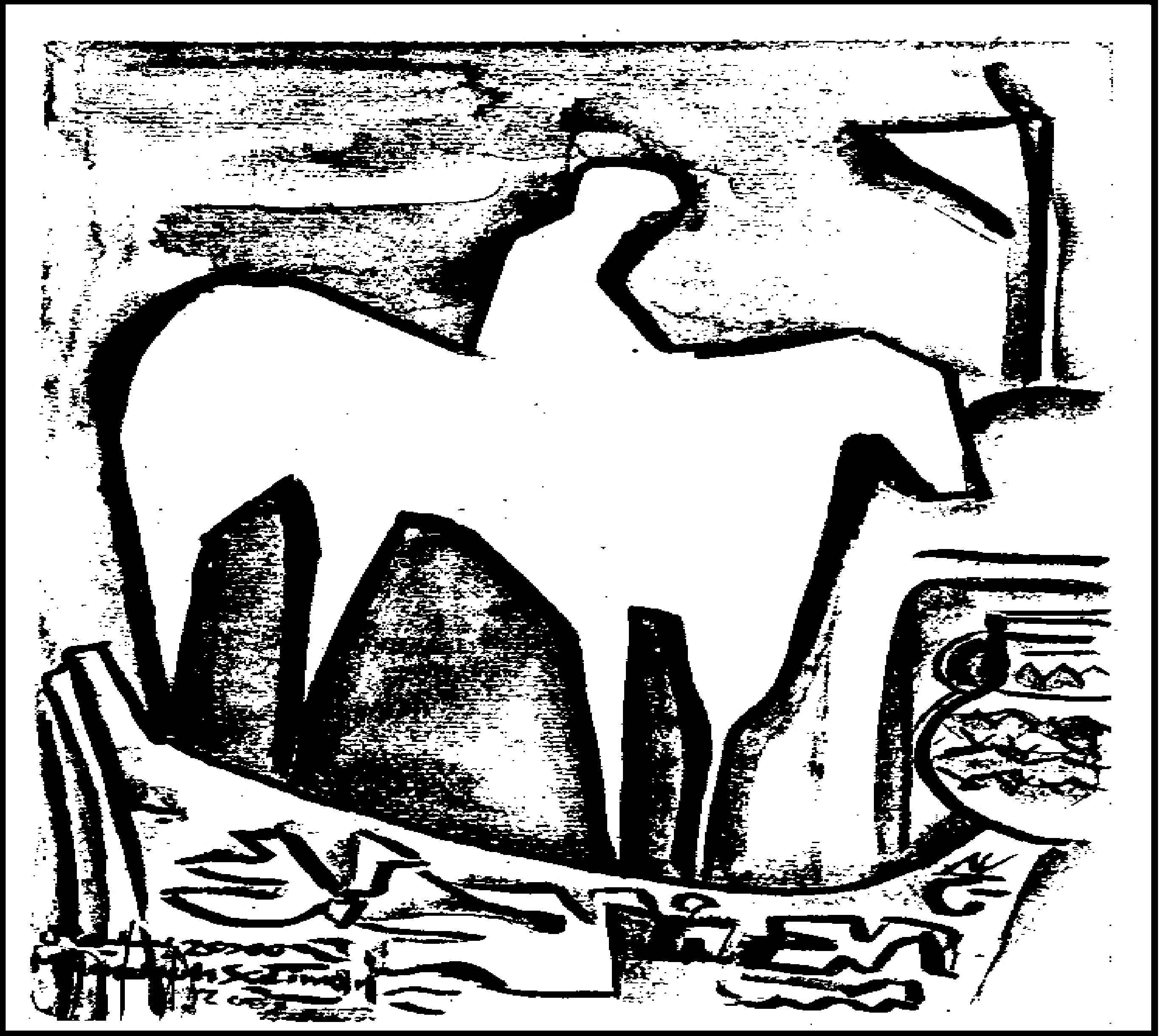
هل يمكن للموت أن يصبح دراميا إلى هذه الدرجة، وهل ستظل رائحة الشواء تملأ الكون هكذا؟ ينتبه الإنسان إلى المكونات الأولي، ليصنع منها ا لمعانى والخبرات الجديدة، الروح تشبه الأرض المشققة الحزينة، ودائما نلجأ للمناورة، تمتلئ الشقة برائحة الطبيخ المتراكم فى آنية المطبخ، ولا أملك سوى لحظة عابرة شديدة العادية٠٠ بالضبط، بالضبط هكذا٠٠وهناك كلام لا يريد أن يدخل رأسي، وأظل أرفض بشدة، نحتاج إعادة النظر، والبحث فى أصغر التفاصيل، برد يصك أسناني، أتذكر هذا الوضع الأليم للحياة، وأفكر فى سيناريو المستقبل الخائب: ابيض قرص القمر وسط السماء:

(٠٠ فى نهاية المسرحية ظهرت النار مرة واحدة وفى خلال ثوانى على ارتفاع متر ونص فى عرض متر ٠٠ الجمهور فى حالة رعب٠٠ واقفين محدش قادر يتكلم، فيه

بعض البنات كانت بتصوت.. حاولت انادى زمايلي.. مسمعونيش.. وحصل أول انفجار.. التكييف انفجر، جوانب (القاعة) كانت خشب ابلاكاش وكانت الحيطان متغطية أبلاكاش.. وكان سريع الاشتعال جدا والسقف كان فوم على حوامل الومونيا.. والفوم معرض أنه يدوب من ارتفاع درجة الحرارة بس.. مش من النار.. ماكانش فيه أى تجهيزات أمنية، رجل مطافى وحيد معاه أنبوبة إطفاء فاضية.. بعد الانفجار طرت لقيت نفسى عند باب القصر.. الزميل محمد شوقى كان مولع الناس طفته.. محمد شوقى كانت ملامحه ضايعة وجلد وشه بيقع.. قعدت أدامه وقعدته أدامي.. قعدت أقوله.. أنا محمود.. مش عارفني.. مكانش شايف وقام واقع على الرصيف ..فضلت قاعد قدامه.. مش عارف أعمل إيه؟ ومش قادر اتكلم.. ناس بتجري.. ناس بتصوت.. ناس خارجة مولعة.. كتير.. أهالى عمالة بتحاول تتصل بالإسعاف .. ظهر الانفجار الأخير.. كابل الكهرباء.. ضرب.. أول ما ضرب باب القاعة اللى كان مقفول طار.. عربية الإسعاف للأسف وصلت بعد نص ساعة.. عربية مطافى جت بعد حوالى تلتين ساعة.. عربية مطافى مبتنزلش ميه.. العربية تقريبا مسدودة.. جت عربية تانية بدأت تطفى المكان. والإسعاف بدأوا يشيلوا المصابين بشكل غريب.. غير إنسانى مفيش دكتور فى عربية الإسعاف .. كلهم تمرجية).

هناك صوت انفتاح النافذة المواجه لنافذتي، وأمامى المبنى الحجرى المعتم الذى صبغه الليل بنكهته، يعطينى شعورا برمزية الوجود: الحدث، أى حدث هو فعل من أفعال التكرار، أصبحت الذات تتأمل نفسها، وتتأمل شبكة علاقاتها، وكل ما يحيط بها من سلطة، حبات الفول السودانى الصحيحة داخل قشرتها الصفراء المعوجة المخشوشنة المنتفخة، والفوضى تسكن أعماقنا إلى أبد الآبدين، وكنت أجلس على حافة السرير، والأشياء مبعثرة حولي، الحقيبة، والأوراق والجريدة والوسائد.

السكان المجاورون للقصر المهجور أصبحوا يتناقلون ما يشبه الأساطير عن القصر، وعن الأصوات التى تخرج منه ليلا بعد أن تحول إلى مبنى معتم، أحيانا لا أعرف كيف أتكلم، أنا محترف الكلام، أحيانا تأتى اللحظة التى تستطيع أن تسكتنى تماما،



أشـغل التلفـاز وأمـسك بـالريموت كنتـرول، بينمـا الحـزن يـجـرفنى جـرفـا: ويبـدو أننا سنظل مسـافرين إلى مـا لا نهاية/ سـأحكى لكم الحكاية من أولها: فى كل يوم أغلق باب الشقة بالمفتاح، وأنزل الدرج، وأمضى حزينا فى طريقي: استياء صامت، ويأس غليظ يتقلب فى الفؤاد، ولكن المعانى العمومية تفتقد قيمتها شيئا فشيئا، والذات تنتبه لنفسها، تحت الأقواس الوحشية التى تتداخل.

مقال

فرق الأقاليم: متى تتحول إلى فرق دائمة؟!

أحمد عبد الحميد

آن الأوان بعد نحو عشرين عاما من بدء تجربة «فرقة الأقاليم المسرحية» لوقفة.. نقيم ونقوم فيها التجربة.

لقد بلغت «سن الرشد» وينبغى أن نسلمها كل مقومات النجاح، ونطالبها بدورها - كاملا غير منقوص - فى الحياة وفى المجتمع.

إن تأسيس حركة مسرحية بالأقاليم هو فى حقيقة الأمر تصحيح للوضع المعكوس، أو للهرم المقلوب ، الذى يتصور البعض أنه يمكن أن يستقر ويرسخ ويشمخ، عندما يستند على رأسه بالعاصمة القاهرة، بدلا من الاستناد بقاعدته على خريطة مصر السكانية .. بكل مدنها وبكل قراها الكبيرة وبدون اعتناق هذه العقيدة - عقيدة أن المسرح لكل الأمة لا لسكان العاصمة فحسب وأن فرق الأقاليم لا فرق العاصمة هى التى تمثل القاعدة العريضة والنبع المتجدد المتدفق للحركة المسرحية ككل - .. أقول بدون اعتناق هذه العقيدة .. لن تقوم حركة مسرحية قوية مزدهرة لا بالعاصمة ولا بالأقاليم.

وفى نهايات ٨١.. لا نستطيع أن نطرح على أنفسنا «نفس الأسئلة» التى سبق وأن طرحها الرعيل الأول من المخططين والمنفذين والفنانين الذين خاضوا التجارب الأولى لمسارح الأقاليم فى أوائل الستينيات، ولا تلك التى ترددت فى مؤتمرات شهدتها أعوام ٦٦و٧١و٧٧ حتى ولو كان بعض هذه الأسئلة مازال حائرا بلا جواب وحتى لو كانت هناك «توصيات» صالحة ولم تنفذ بعد.

فالثمانينيات غير السبعينيات غير السستينيات.

والظروف التاريخية ، والسياسية والاجتماعية والاقتصادية فضلا عن الظروف الإنتاجية الواقعية – فى مجال المسرح – والتى ينبغى أن ينطلق منها «للفكر والعمل» .. لابد وأن تكون قد اختلفت .. ومن ثم ينبغى على راسم السياسة المسرحية، وعلى المخطط المسرحى بداهة، أن يتفهمها ويستوعبها ويتطور مع حقائقها ومتطلباتها.. مع ثوابتها ومتغيراتها.

زرع المسرح

وحتى عام ٥٨ كان التفكير فى «مسرح للأقاليم» يعنى تصدير مسرح إليه.. أقصد قيام الفرق الأهلية والحكومية، برحلات طويلة أو قصيرة إلى مدنه المختلفة.. بما فى ذلك مشروع زكى طليمات «المسرح الشعبى» عام ١٩٤٧. فقد بدأ بتمركز الفرق بالقاهرة، ومنها يتحرك فى جولات للأقاليم ،وعندما تقرر نقل الفرق الخمس إلى الأقاليم بصفة دائمة فى نوفمبر ٥٤ تعثر وانهار المشروع لانسحاب المشرفين عليه وكبار فنانيه أمثال : حسن البارودي، أمينة رزق ، زوزو نبيل، عبد العليم خطاب.. لارتباطهم بالنشاط الفنى بالقاهرة.

وحتى عندما أعاد يحيى حقى مدير مصلحة الفنون عام ٥٦، تكوينه وأسند إدارته إلى عبد الرحيم الزرقاني.. الذى استعان بالمواهب – التى لمعت فيها بعد – أمثال: كرم مطاوع ونجيب سرور، وحسن عبد السلام ونبيلة السيد ورجاء حسين .. سرعان ما انهارت فرقة الثلاث من جديد لرفض معظم أعضائه العمل الدائم بالأقاليم.

ومن هنا كانت بداية التغيير الجذرى فى تصحيح الوضع المعكوس لمسرح الأقاليم..

وبدأ التفكير فى الاستعانة بفنانى الأقاليم أنفسهم حيث قرر «يحيى حقى» عام ٥٨ إنشاء فرق دائمة بالإسكندرية ثم بأسيوط .. وتكونت فرقة الإسكندرية من أبناء المدينة فى الغالب، وتكونت فرقة أسيوط من بعض أبنائها بالإضافة إلى فنانى القاهرة المنتدبين، ثم تأكدت - نقطة التحول التاريخية هذه - عند تكوين فرق قوافل الثقافة (عام ٦٠ - ٦١) فضمت فرقة قافلة المنصورة عشرين ممثلا من أبناء الأقاليم.

إلى أن كان عام ٦٣ وحدث «الانقلاب» الكامل فى التفكير «لمسرح الأقاليم» على يد الدكتور على الراعى رئيس مؤسسة المسرح وقتئذ .. عندما قرر قيام المؤسسة بتقديم المساعدات الفنية والعينية للمحافظات المختلفة لتكون لنفسها فرقا مسرحية أقليمية.. وبدأ كبار مخرجيها وفنانيها يعقدون الامتحانات للمواهب الفنية الصالحة للعمل المسرحي، وبدأ مخرجو المؤسسة يدربون الفرق ويقدمون عروضها الأولي.. تشكلت فرقة الإسكندرية ثم المنصورة ودمنهور ودمياط ثم بنى سويف والسويس وكفر الشيخ والإسماعيلية وبورسعيد وسوهاج ومرسى مطروح والقليوبية.

غير أن الحديث عن البدايات الحكومية لتأسيس «مسرح الأقاليم» لا يعنى أن الأقاليم لم تعرف المسرح إلا على يد «الحكومة» فقد أثمرت رحلات الفرق إلى الأقاليم فى التعريف بالمسرح، وبعث الأشواق والقدرات فى صدور الموهوبين، وجاء المسرح المدرسى (منذ عام ١٩٣٦) فأتاح لهذه القدرات فرص الممارسة والصقل.

وبدأت مجموعات من الهواة فى تكوين فرق «مناسبات» تقدم عروضها من وقت لآخر فى المدينة. حدث ذلك فى الأربعينيات فى مدن الإسكندرية وبورسعيد وطنطا والإسماعيلية وأسيوط وفى مدن البحيرة والمنصورة وكفر الشيخ والفيوم وبنى سويف.. فى الخمسينيات ومع هذا ظلت هذه الفرق تتجمع وتنفض «حسب التساهيل» وظلت لا تعمل أكثر من عدة ليال فى العام، غالبا فى المناسبات.

الفرقة الدائمة

فى عام ٦٦، انعقد أول مؤتمر مسرحى لفرق الأقاليم بمسرح الجمهورية بالقاهرة.. ووقف راعى حركة مسرح الأقاليم، دكتور على الراعي.. يقطع على نفسه العهود أن

يزرع المسرح فى كل مكان وأن تجرى الحركة المسرحية فى سبيلين أو اتجاهين معا.. من القاهرة إلى الأقاليم ومن الأقاليم إلى القاهرة.

ولم تمر شهور إلا وقد استقال «الراعى» وجاء بعده - جهاز مستقل عن مؤسسة المسرح هو الثقافة الجماهيرية.. التى قامت - إلى حد كبير - بتحقيق الهدف الأول «زرع المسرح» فقد بلغ عدد فرق الأقاليم - الدرامية فحسب - أربعة وخمسين فرقة وكذا ثمانى فرق «فنون شعبية».

لكن.. تكاد تكون معظم هذه الفرق .. فرق مناسبات حتى الآن تعمل عدة ليال قليلة جدا فى السنة، ولا تعمل بشكل منتظم أو دائم أبدا.

وكأن هذه الفرق للترويح والترفيه فحسب!.. وكأن هذه الفرق مجرد واجهات ثقافية تضئ المكان وتجمع كالزينات التى نعلقها فى المناسبات القومية أو الدينية! أو كأنها مجرد حليات زخرفية تتحلى بها أحيانا المحافظات والثقافة الجماهيرية، ويتخذها بعض كبار المسئولين فى الموقعين وسيلة دعائية شخصية لأنفسهم!

وبديهى.. أن يثور سؤال:

- هل يمكن إقامة حركة مسرحية .. مستمرة وفعالة .. فى أقليم ما، أو فى محافظة ما .. بدون أن تكون هناك «فرق دائمة»؟

وعلى السؤال يجيب المخرج البريطانى المعروف «بيتر بروك» فى كتابة «المساحة الفارغة».. فيقول:

- بدون فرقة دائمة لن يزهر إلا بضعة ممثلين ومع ذلك فلابد من أن نعرف أيضا .. أنه حتى الفرقة الدائمة محكوم عليها بالموت - فى نهاية الأمر - ما لم يكن لها هدف».

وبالفعل ازدهر بضعة ممثلين .. سميرة عبد العزيز ، وحيد سيف، عايدة حسن إسماعيل، مدحت مرسى من الإسكندرية. إبراهيم عبد الرازق من المنصورة، محمود يس ومحمد عنانى وسمير العصفورى من بورسعيد، محمد نوح ومحمود الحدينى وفهمى الخولى من دمنهور ، فتحية طنطاوى من السويس، سناء يونس من الشرقية.. إلخ .. وهربوا من الأقاليم.. لا كرها فيها لكن هروبا من هزل نشاطها وتعثره.. هروبا

من «مقبرة» الأقاليم.

وبالفعل ظلت فرق الأقاليم منذ عام ٦٣ وحتى الآن تعانى من عوامل إضعافها ولا أقول عوامل فنائها. تتكون تقدم عرضا، تتوقف ، ينفض عنها فنانوها، تدب فيها الروح كلما أتاها مخرج ونص وتغوص منها الحياة بعد بضعة ليالى عرض.. ومن ثم هى فى تمزق دائم وتتبعثر أشلاؤها ثم تتجمع بعد أن يكون التمزق قد أنهكها وقضى على بعض من خيرة مواهبها المدربة المصقولة والغريب، أنه بين توصيات مؤتمر ٦٦ – أى منذ خمسة عشر عاما – التوصيات الثلاث التالية:

● ضرورة تفرغ أعضاء فرق الأقاليم.

● إنشاء مركزين للتدريب بكل من الوجهين القبلى والبحرى لصقل وتنمية ثقافات وقدرات ومهارات المواهب غير الدراسية.

● تخصيص مسرح بالقاهرة لعروض الأقاليم.. كطاقة يطل منها جمهور العاصمة وأعلامها، على مواهب وعروض الأقاليم.

ولو عرف العمل الثقافى التخطيط ولو عرف الجدية والاخلاص ولو عرف استقرار السياسات والقيادات الثقافية لكانت هذه التوصيات قد رأت النور من سنوات.. ولتحققت – لمصر – نهضة مسرحية حقيقية، قوامها – بالأقاليم – فرق دائمة ذات أهداف محددة.

الرسالة.. والهواية

لابد من تحديد المقصود بتعبير «فرقة دائمة»..

إن الفرق الدائمة فى رأيى هى تلك الفرق التى لها كوادرها الفنية الثابتة والنامية، ممثلوها الدائمون، نشاطها اليومى المستمر، جمهورها المتزايد الملتف والمساند لها، ولها أيضا لائحتها الداخلية ونظامها وتقاليدها، ولها مواردها المالية التى تغطى نفقات الإنتاج والتشغيل والرحلات، على مدار العام.. ولها خططها وبرامجها السنوية التى تحقق أهدافها ورسالتها.

بمعنى آخر .. لو ترجمنا هذا التعريف إلى هدف تخطيطى (رقمى بالضرورة)..

فنقول: إن السنة المسرحية مئتان وخمسون ليلة (١٠ شهور ×٢٥ يوم فى الشهر) .. فإن الفرقة التى تحقق هذا النصاب.. أى تعمل بشكل متصل منتظم على مدار العام.. هى فرقة دائمة (ناجحة).

لكن فى الثقافة الجماهيرية لا تستطيع أن تكون فرقا دائمة لعدة أسباب:

● أعضاؤها غير متفرغين، أى لهم وظائفهم وأعمالهم الأصلية.

التى يتعيشون منها ويرتبط بها مستقبلهم كمنتجين.

● إنهم لا يتقاضون أجورا أو مكافآت فى مقابل ممارستهم المسرحية ومن ثم لا يستطيعون وخاصة فى ظروف التضخم وارتفاع تكاليف المعيشة - التضحية بكل وقت الفراغ، الممكن تخصيصه لممارسة هواياتهم المسرحية، ولكن ببعضه فقط.

● فرقهم سواء كانت تابعة للثقافة أو للمحافظات، لا تستطيع الإنفاق على إنتاج أكثر من مسرحية ومسرحيتين فى السنة، ولأن جمهور «المدينة» المسرحي، جمهور محدود للغاية فكل مسرحية (تستهلك) فى عدة ليال قليلة ويضعف الإقبال عليها. ويصبح شرط استمرار عرضها مرهونا بتحركها خارج مدينتها إلى مدن وقرى المحافظة، وإلى «تبادل» هذه العروض فيما بينها على مستوى المحافظات المتجاورة.. ومن ثم تتسع قاعدة المستهلكين للعرض المسرحى الواحد. وهذا بدوره يحتاج إلى نفقات إضافية - علاوة على نفقات الإنتاج - مثل نفقات بدلات السفر ونفقات النقل والدعاية.

● حكمت العمل بفرق الأقاليم نظرة - ولا أقول نظرية - تنادى بالإبقاء على نقاء وطهارة الهواية والهواة .. وعدم إفسادهم أو إفسادها بالمال .. وكأن مسارح الأقاليم أنشئت فحسب لاشباع الهواية عند الهواة، أو للترفيه والترويح عن الجمهور .. وليست لها وظيفة أو رسالة اجتماعية حضارية أخري.. ينبغى أن يؤجر عنها القائم بها.. كما يؤجر الطبيب والمعلم والمهندس الزراعى وحتى عامل النظافة.

أعنى بها الخدمة الثقافية التى تعيد صياغة العقل والوجدان والذوق العام، وتزيد وعى الإنسان بنفسه وبمجتمعه ، وتجعله أقدر على التنمية والتطور بهذا المجتمع.. خاصة فى مجتمع يعانى من تفشى الأمية فى ريفه بصفة أخص.

التسليم بالرسالة .. والتقاعس عن التطوير

ولغريب فى الأمر.. أن كل القيادات التى تولت أمر مسارح الأقاليم.. تسلم برسالته ولا تجهلها.

● الدكتور على الراعى فى مهرجان عام ٦٦ فى مقدمته للبرامج الخاص بالمهرجان.. قال: عهد علينا إن نزرع المسرح فى كل مكان من أرض جمهوريتنا الخصبة لنثبت للناس أن روح الخلق حاضرة فى كل شبر من أرض بلادنا العزيزة.. ولأن المسرح وسيلة كبرى من وسائل إيقاظ النيام.. وهو ناد فنى ، واجتماع سياسي، وسامر ، ومشتل تتفتح فيه العقول والأرواح، إنه باختصار النبض الجديد فى بلادنا وفى أحلامنا أن ينمو الفن المسرحى بالأقاليم حتى يستوى قويا على قدميه بحيث يصبح تعبيرا عن الوطن كله فى ذات الوقت الذى هو تعبير عن الأقاليم.

بعض من هذا قاله سعد الدين وهبة عندما تحدث عن خصائص مسرح الأقاليم بمناسبة المهرجان الرابع (مجلة المسرح - العدد ٧١ - أبريل ١٩٧٠) وأركز على الفقرة التالية: «إن مسرح الأقاليم هو المسرح الذى يقدم عملا إنسانيا بلغة سهلة يفهمها أولئك الذين لا يملكون رصيدا مسرحيا ولكنهم يملكون من أصالة الحضارة ما يمكنهم من استيعاب كل جميل صادق إن مسرح الأقاليم يمكن أن يكون مسرح المستقبل بكل شبابه وصدقه وحرارته».

أيضا تحدث حمدى غيث فى البرنامج المطبوع لمسرحية «حكاوى الزمان» - وكان مسئولا عن المسرح بالأقاليم، والآن هو مسئول عن كل الثقافة الجماهيرية.

فقال: «جوهر هذه الرسالة بالإضافة إلى توسيع رقعة النشاط الثقافى والفنى إلى أعظم مدى ممكن وخلق وعى جماهيرى بالفن والجمال والحقيقة، اكتشاف المواهب الجديدة واستنباتها، ثم دفعها إلى بؤرة الضوء تقدم أجمل ما عندها، وتثرى حركتنا الثقافية بفكر دائم الحيوية والتجدد وبهذا نضمن دائماً بقاء ذلك النبع الفياض الذى يغذى حقلنا الفكرى ويعطيه القدرة على النمو والازدهار ، وبدون الكشف عن المواهب الجديدة يجف حقلنا، وتذوى حديقتنا ولا تعود قادرة على المنح والعطاء».

إذن .. القيادات الثلاث، والحمد لله، لا تؤمن بنظرة «الفن للفن» .. وإنما هى تسلم بالكامل بالوظائف العديدة لفن المسرح اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا.. أى بالدور الحضارى البناء لفن المسرح.

وطالما هو كذلك.. أى ليس لتزجية أو قتل وقت الفراغ ، وإنما هو «خدمة» ضرورية ينبغى تقديمها باستمرار، وينبغى توصيلها إلى التجمعات السكانية فى المدن وفى القرى الكبيرة بشكل مناسب ومتفوق ومنتظم .. على مدار السنة.

وطالما أن مثل هذه «الخدمات الثقافية» الضرورية لا يمكن أن تقوم بأعبائها إلا فرقة دائمة تعمل كل الوقت ولا يمكن أن يضطلع بهذا الدور «الخدمى» إلا فنانون متفرغون ليس لهم شواغل أخرى فى الحياة.. غير هذا «العمل» وهذه «المهنة» .. وهذا يعنى الانتقال من مرحلة الهواية غير المدفوعة الأجر.. إلى مرحلة الاحتراف الكامل.. أو – على الأقل شبه الاحتراف – «(انتداب الفنانين من وظائفهم الأصلية) كحل مؤقت ومرحلى.

إذن لماذا – خلال خمسة عشر عاما منذ أول مؤتمر لفرق الأقاليم حتى الآن – لم نستجب لمتطلبات نمو فرق ورسالة مسارح الأقاليم.... والمتغيرات الاقتصادية والاجتماعية من حولها ونتخذ الخطوات العملية – وفق خطة فنية زمنية – لتحويل هذه الفرق إلى «فرق دائمة» فعالة ومثمرة؟!

المال.. ليس عقبة

نقطة أخيرة.. أحب أن أضيفها هيأن المال ليس عقبة على الإطلاق فالدولة لا تبخل ولا تقتر على الأنشطة الخدمية الناجحة. قد تتردد أمام الأنشطة المتعثرة.. لكن أمام النجاح فهى دائماً مساندة.

أضرب مثالا..

بميزانية الثقافة الجماهيرية ذاتها هذا العام .. اعتمادات الباب الثانى الخاصة بالنشاط وصلت إلى مليون ونصف أى أكثر من ثلاثة أضعاف الاعتماد السابق. ميزانية النشاط المسرحى فحسب.. ارتفعت من ٢٦ ألفا إلى ١٤٠ ألف جنيه أى



٥٤٠٪.

فقط..

الأمر يحتاج إلى خطة وتخطيط .. إلى تعبئة كل الطاقات المسرحية لمسرح الدولة بشطريه.. الفرق المركزية والفرق الأقليمية.. ويحتاج فوق هذا كله.. إلى «مقاتل» جسور دؤوب .. نذر نفسه للمسرح.

كتاب

كتاب حازم شحاتة عن ميخائيل رومان:

الوهم والخيال فى المسرح أقوى من كل حقيقة

نبيل فرج

فى الوقت الذى كانت فيه محرقة بنى سويف تلتهم بألسنتها الملتهبة مجموعة كبيرة من الكتاب والنقاد والفنانين وجمهور المسرح، يقترب عددهم من الخمسين، كانت مكتبة الأسرة تقدم لقرائها، فى مهرجان القراءة للجميع، كتاب «الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان»، لأحد ضحايا هذه المحرقة، وهو الناقد حازم شحاتة.

وإذا كانت المحرقة التى اهتزت لها مصر كلها قد قضت على كوكبة لا تعوض من المبدعين فى عالم المسرح، لم تنل من التقدير ما هى أهل له، بسبب سوء الأوضاع الثقافية، فإن إنتاجهم الأدبى والفنى الذى خلفوه وراءهم سيظل – إن جمعناه وأصدرناه فى أعمال كاملة – الأثر الوحيد الباقى لهم، الذى يمكننا أن نستعيد به حياتهم وعطاءهم وندرك منه حجم الخسارة الفادحة التى نزلت بالمسرح المصرى والثقافة المصرية، ليس فقط

على مستوى الحاضر الذى نعيشه، وإنما على مستوى المستقبل أيضاً الذى نتطلع إليه.

وكتاب حازم شحاتة يتحدث بإحاطة تامة عن كاتب من ألمع كتاب المسرح فى مصر، فى ضوء معرفة عريضة وعميقة بهذا الفن فى عصوره المختلفة، فى تنظيراته النقدية، وتجاربه الحية.

ومن الواضح أن الناقد كان يتعامل مع المسرح كفراغ قابل لأن يحمل من القيم والإشارات والدلالات ما يتجاوز حدوده، لأن ما نراه ليس سوى تشبيه أو إيهام يتفق فيه العرض مع الجمهور فى قواعد اللعبة، كما يتفقان على أن العالم الدرامى نفسه عالم حقيقي، وليس وهماً متخيلاً.

وبهذا الاتفاق الذى يبلغ أنضج تجلياته فى المسارح الشعبية، يرى حازم شحاتة أن الجمهور يشارك فى تشكيل العرض المسرحي، كما يشارك القارئ فى إنتاج النص المكتوب.

أما العناصر المادية البحتة فى هذا الفراغ، التى لا تقبل الاستغناء عنها أو اقتصادها، فهى الممثل والكلمة، أى أداء الممثل وصوته.

إن بقعة صغيرة من الضوء على وجه الممثل فى المسرح الملائمة والتوقيت الصحيح، يمكن أن تعزله عن الوسط المحيط به، بل عن العالم بأسره.

كما أن تغمةً صوتية خافتة النبرة، لا تكاد تسمعها الصفوف الخلفية من القاعة، كفيلة بالتعبير عن الذات المطحونة المنفردة بنفسها عن كل ما عداها.

وعلى هذا النحو من عدم التقيد الحرفى بالمطابقة الطبيعية يتاح لأبعد الافتراضات أن تحل محل الأشياء الحقيقية، وتكون أكثر تأثيرا من كل حقيقة.

وفى إطار هذا المفهوم البسيط للمسرح يولى حازم شحاتة النص الأدبى أهمية بالغة، لأنه مصدر العرض كله، سواء بالنسبة لتخيل المنظر الذى تدور فيه الأحداث.

وهذه هى نظرية أرسطو فى الفن، فى غير تعارض بالطبع مع بحث الناقد عن الفعل

المسرحى داخل النص، الذى يرتبط بالتغيرات الاجتماعية وتطور المسرح، فيما يسميه الناقد بالأفق الجمالى للعصر، وحلول تقاليد فنية جديدة فى التمثيل والإخراج محل الحوار والتقاليد الكلاسيكية التى قام عليها المسرح فى تاريخه الطويل منذ اليونان.

وكتاب حازم شحاتة عن ميخائيل رومان ، وبأبعاده الجمالية، اهتمامه بالنص واستقبال القارئ أو المشاهد له، باعتبار المسرح خطابا موجها إلى المتفرج، اعتمد فيه حازم شحاتة على المنهج البنيوى فى دراسة اللغة، وبيان خصوصيتها وخصوصية الفعل المسرحي، ويعنى بالفعل، هنا، التقنيات الفنية للعمل المقدم، ودور هذه التقنيات فى تشكيل البناء أو المعمار الفنى للمسرحية.

على أن أهم ما عبر عنه الناقد أيضاً فى كتابه تكوين ميخائيل رومان الثقافى الذى شكل مسرحه العارى أو الغاضب وجعله يضع يده بجرأة على مواطن الخلل فى الحياة، ويقذف الحقيقة فى وجه العالم.

يصدر هذا التكوين الثقافى لميخائيل رومان عن التراث الغربى الحديث شرقه وغربه، فى تياراته وفلسفاته المختلفة، مثلما يصدر عن وعى متوهج بما فى الواقع من تناقضات، ومن غياب للحرية.

أدى إلى كل ما يتعرض له الفرد والمجتمع من أكاذيب وقهر، ومن عدم تواصل أو عدم تفاهم،. يفيض بها مسرح هذا الكاتب بشدة وكان حازم شحاتة الناقد الوحيد الذى أفرد عنه دراسة علمية كاملة، صدرت فى كتاب، يعرف به وبفنه معبراً فى مقدمته وفى صفحاته عن أفكاره وخبرته ورؤيته الناضجة للمسرح.

سامية جمال المسرح الهاوي

على عوض الله كرار

بالمصادفة أو القصد جاء اسمها على اسم الراقصة التي اشتهرت في سينما ماقبل الألوان بملازمة فريد الأطرش : هو يغني ، وهي ترقص ، على حين أن سامية بنت البحر السكندري تمثل فحسب ، على خشبة المسرح ، بين فواصل موسيقية أعدها الملحن (محمد شمس) والد صغيريها (عصام ورباح) المسوسين بالفن هما أيضا .

لقد أصبح في الأمكان ، وبضغطة زر ، إستحضار أكثر من حياة مجازية واحدة لسامية الراقصة ، وإذا عجزنا عن أن نجد لها حياة مجازية (فيلم سينمائي) على قناة من القنوات الأرضية أو الفضائية ، فيمكننا أن نجدها في (C.D) من السيديهات المتوفرة في المولات والسوبرماركت .

أما صديقتنا (سامية جمال المسرح السكندري) الموظفة بشركة المستودعات المصرية بجمرك الأسكندرية ، فهي من عائلة صعيدية تشتغل بالفن ، وغالبا ماتقضي هي وعائلتها ليالي الصيف بكافيتريا (ليالي الحلمية) على البحر مباشرة ، وكان لصغر حجم المكان دورا في تقريب نفوس من فيه من عاملين وعاملات وزبائن حتى أنهم صاروا

أصدقاء ، أو شبه أصدقاء . خاصة وأن معظم زبائن هذا المكان من الفنانين الهواة والمحترفين ، نادرا ما كان هناك أشخاص من خارج الوسط الفني يجلسون الي جوار سامية وزملائها ووومعارفها : كان المكان حكرا خالصا لهم . وربما سيظل .
سامية ... الأم والأخت والصديقة التي غاب عني مرآها ، وإن كانت مصانع التخيل داخلي قادرة على استعادتها عديدا من المرات . كل مرة بملمح إنساني مختلف . بمزيج من الذكرى والمحبة والتخيل سنستعيد تركيبتك الحنون الي ليالينا في (الروسي) في (التجارية) في (الكريستال) في (عيده) و(ليالي الحلمية) . واذا كانت المادة لا تفنى ولا تستحدث من عدم ، فهيهات أن تفنى أرقى مادة عبقرية ممزوجة بروح عطرة ولطيفة (= الكائن البشري منزوعا عنه ظرفه التاريخي) .
سامية ... بالسينما سنستحضرك . لن تغيبي عنا . ومعنا من شباب الاخراج السينمائي السكندري من يعرف كم أنت طيبة وحنون . حضر عزاءك المقام مساء يوم الأحد (٩/١١) أمام قصر ثقافة الأنفوشي ، على الرصيف ، إثنان من هؤلاء الطيبين : عماد مبروك ومحمد صلاح . ربما كان الأخرون : إسلام ويافا وهديل ورشاد وكايزر وصيام والسمرة مرتبطين بأعمال أو ظروف لا فكاك منها . وربما كان بعضهم لا يعلم بموعد العزاء ومكانه . بيد أني أعرف أنك اختطفت قلوبهم . وعلى ما أظن سيكون من بينهم من سيأتي بك الينا على شاشة بيضاء مثل قلبك .
كم أخشى أن تطالعني صورك الفوتوغرافية داخل ألبوماتك : صور ثابتة خرساء غاضت منها الحياة : صور لا تذكرني حتى بالسينما الصامتة هذا وان كانت التطورات الكومبيوترية في استطاعتها الأستفادة مما هو ثابت . معدوم الحركة والنطق وتحويله ضمن ما أخذ لك بالفيديو ديجيتال مؤخرا الي فيلم تسجيلي / وثائقي / روائي قصير ، خاصة وأن لك شقيقة تشبهك الي حد كبير ، وتعمل مثلك في مجال الفن . فمن ذا الذي سيسبق زملاءه من المخرجين ، ويمنحك صك الخلود ؟

يا أيها الفنانون السكندريون ....لنقتطع من دخولنا الشهرية ـ كل بقدر ما يستطيع ـ جنيهات تكبر بازدياد المساهمين ، وبما يكفي لاستحضار يليق بحبيبتنا سامية عبر

فيلم قصير .
لدينا الآن ـ والحمد الله ـ مصورون ومونتيرون ومخرجون ، والبركة في جماعة سمات القاهرية التي تعاونت والمركز الثقافي الجزويتي بالأسكندرية ، وأنتجا تسعة أفلام أخرجها من سبق ذكر أسمائهم .



سامية التي تخصني وحدي

لم أرها وهي تمثل . معرفتي بها لم تتعد الصيفين الفائتين . في الوقت الواقع بينهما لم تشترك سامية في أي عمل مسرحي سوى عرض (عفوا للإرتباك الإبداعي) تأليف (مؤمن عبده) المحترق برغبته بنار الكتابة ، وبغير رغبته بنار الأهمال واللامبالاة التي صارت أوبئة الطاعون والكوليرا التي عرفها أجدادنا أكثر رحمة منها .
لم تشترك سامية سوى بهذا العرض الذي أخذها بطول البلاد الي محرقة قصر ثقافة بني سويف . وكم دعاني الحبيب (سعيد العمروسي) لمشاهدة البروفات . ولم ييأس ، لا هو ، ولا الممثل (صلاح السايح) ، حتى أنهما ظلا يدعواني لحضور العرض بثقافة الأنفوشي لكن الذي كانا لا يعلمانه هو أن ظروفا نفسية منعتني من الذهاب الي أي تجمع بشري أو فني . اللهم الا عروض المخرجين السينمائيين الهواة في الجزويت ومعهد جوته .
سامية ... التي اختارتها لقمة العيش الي وظيفة روتينية
................واختارتها الغواية الي التمثيل
................واختارتها الروح للعبة بعينها . لعبة من ألعاب الطاولة . لعبة (٣١) . نادرا ما تهزم . تقضي الساعات الطويلة وهي ترمي (الزهر) وتحرك (القواشيط) . تتسلم أصدقاءها واحدا بعد آخر . المحظوظ منهم هو من تقترب نتيجته من نتيجتها ....
وألعاب الطاولة، جميعها ، نصفها حظ ونصيب ، ونصفها تفكير وتدبير . يبدو أن سامية تعشق التحرك وسط المنتصفات ، فهي موظفة وفنانة / هاوية ومحترفة /

وعمرها أيضا يقع في المنتصف / منفصلة عن زوجها ومتصلةبه روحا وذهنا وإبداعا .

سامية .....جائتني يوما بطبق (محشي كرنب) صنعته بعينيها ، بعدما عرفت أني أعيش متوحدا أتناول طعامي من محلات (محمد أحمد ، وجاد ، وابو ربيع ، وابو عوض و تافرنا ، والمصري ، وعيده) .

سامية ....في الليل جاءني صوت أم كلثوم من المقهى المسترخي أمام بيتي : (أنا في انتظارك) ...أتراه نداء منك إلي ..أم هو نداء مني إليك ؟.

سامية ..هل عرفت قاتلك ؟

قالوا : قتلتك شمعة مضاءة

فتساءلت : وكيف تقضي الصورة على الأصل ؟

كيف يقضي المجاز على الحقيقة ؟

ثم ...

كيف يتحول الضوء الي حريق ؟

أتراهم يسخرون من المقولة التي يتبناها آخر خط دفاع عن الأمل المجروح قرب القلب ، ومكسور الساق ؟ ... اتراهم يسخرون من هذه المقولة :

بدلا من أن تلعنوا الظلام أضيئوا شمعة

أيريدوننا أن نتحول الي (محولجية) عملنا الوحيد هو اصطدام السكك والمسارات ببعضها البعض حتى نكون اسرى المكان الواحد الثابت ؟

البذرة ان لم تتحول تعفنت .

والثمرة إن لم تقضم بالأسنان في حينها تعطبت

هم فحسب يحاولون تصدير مقولة نقيض إلينا :

بدلا من أن تلعنوا الموت إطفئوا كل الشموع . بل لا تضيئوها أصلا . وشاهدوا فحسب فيلم (الشموع السوداء) لكابتن كباتن كرة القدم : صالح سليم .



ياعيني ع المحولجية :

إذا تصادم قطاران ، توجه الأتهام الي المحولجي .
في محرقة قصر ثقافة بني سويف وجه البعض اتهاماته الي محولجي النص المسرحي ، من كلمات على الورق الي حركة وصوت وحياة على خشبة مسرح : الي المخرج .
وأخطر الاتهامات هي ماتوجه الي أخطر المحولجية : قادة التغيير من سكة الندامة الي سكة السلامة الأرضية (طلائع اليسار المصري) . او الي سكة السلامة السماوية (الجماعات الأسلامية) .
يبدو أن ثأرا قديما - يتجدد باستمرار - بين نظام الدولة المركزية وبين هذه المهنة بالذات .. فيايها الناس لا تربطوا لقمة عيشكم بوظيفة تقوم أساسا على فكرة التحويل من ... الي ... / الف باء الثورة تتشربها الأجسام عفوا من تلك المهنة .
هكذا يظنون
وهكذا لا يطمئنون
ولهكذا ستصل نسبة عساكر النظام الي عسكري واحد لكل متر مربع من مساحة الوطن . فمن أين سيأتون بالاموال التي تكفي عساكرهم ارغفة يأكلونها دون غموس ؟ . من قلب هؤلاء من سينضم الي الشعب مشاركا في صنع ثورته المعدولة (بقيادة اليسار الحقيقي) أو المقلوبة (بقيادة التيار الديني) .
لقد استرحت ياسامية من تعب الذهن والقلب والروح وأنا مازلت أعاني ، فإلي لقاء قريب يا أحب الأحباء .

وجه

الوداع يا عم حسنى أبو جويلة

هيثم شرابى

أهكذا فقدناك؟

لم يرد لك القدر أن تغتالك الجلطة الدماغية حتى لا تموت بعيدا عن ميدان معركتك فكتب لك أن تموت فى مسرح وفى أجمل لحظة من لحظاته فى نهاية عرض مسرحى لمجموعة من تلاميذتك المحبين لك.

● **أقنعة الملائكة ٩٩/٢٠٠٠ كلية الآداب**

يا ترى أى قناع من أقنعة الملائكة اخترت يا عم حسنى؟

نرى الآن حسنى وهو يمشى فى ممر واسع تتخاطفه أيدى الملائكة لتعرض عليه أقنعتها بكل ألوان المغريات.

يرمى أ.حسنى سيجارته السوبر بعد أن يسحب فيها آخر نفس ثم يقفز على خشبة المسرح ونراه منهمكاً الآن فى صنع أقنعة ملائكته.

ستار

● **اليهودى التائه ٩٩/٢٠٠٠ الفرقة القومية بالمنوفية**

ياه يا عم حسنى كدنا ننسى أن هذا اليهودى تائه!! لكن يبدو أن صوتك

كان أعلى كثيراً من كل دعايتهم الجوفاء.

صوت الراوي

● **الذباب الأزرق ٢٠٠٠/٢٠٠١ كلية الآداب**

«مجاميع» جثث .. جثث .. جثث لا تجد من يدفنها

شاب١: الجثة ليس لها ثمن ولو كانت جثة ...!!

مجموعة: - فلتحيا الجثث التى ترفض الدفن لتظل شاهداً على صمتها المخزى.

ستار

● **فصد الدم ٢٠٠١/٢٠٠٢ كلية آداب**

ملحوظات للمخرج:

يجب أن تقوم بعملية فصد للدم الفاسد حتى تتطهر واخدين بالكم؟

سؤال على الهامش:

(هل تأكل مصر لحم أولادها الحلو)؟

● **العميان ٢٠٠٢ /٢٠٠٣ كلية الآداب**

«ظلام دامس لا شىء واضح»

شاب: الحمد لله هناك بصيص نور!

شبح: اقترب

شاب: ياه كل دى ناس مولعه؟ معلهش!!!!

● **خيوط من فضة ٢٠٠٣/٢٠٠٤ كلية آداب**

فضه تنعى فقيدها وتنتظر بجوار القبر مكفيه تبكى

- هلى ستقوم لها؟

- اجعلها تنتظر.......!

● **ملحمة السراب ٢٠٠٤/٢٠٠٥ الفرقة القومية**

الراوي: أكبر ملحمة شارك فيها بطلنا
المكان بنى سويف بطولة: ناس ما ينفعش تعدهم
إخراج/ حسنى أبو جويلة
نأسف لعدم اتمام العرض لحدوث حريق هائل بالمسرح.

● **جثة على الرصيف ٢٠٠٥ كلية الآداب**
أحمد عيسى – محمود غلاب – محمد هوجان – رجب أبو خضرة – هند السادات – هيام الصادق – إسماعيل شلش – مصطفى مراد
جثث ملقاة على رصيف شارعك الواسع تنتظرك فهل سترف عليها بأجنحتك الملائكية أم ستتركها للشياطين.
إنهم ينتظرون
ستار

● عناوين المسرحيات التى أخرجها أ. حسنى أبو جويلة مع فرقة كلية الآداب بجامعة المنوفية والفرقة القومية بالمنوفية.

شعر

صديق

(إلى صلاح حامد)

أحمد عبد القوي زيدان

كان الزمن القاسى عذباً.
حين تلاقينا،
والبسمة فوق الشفتين
تغسل كل الأحزان
كنت الأعلم بين رفاقك
بفساد الحكم
فساد الحكام
لكنك فى صمت تعمل،
تسرق بقعة ضوء
للطالع من رحم الأرض
تبتسم فرحاً بالآتي
لكنك كنت نسيت
ولعلك كنت تناسيت
أن الفاسد قاتل
ولذا، كنت المقتول.

مقال

بطاطس يوجين يونسكو
فى وكالة الغورى

د . مدحت أبو بكر

ماذا تفعل لو أجبرك أهلك على تناول طبق البطاطس بلحم الماعز يومياً.. وأصروا على تزويجك فتاة بثلاثة أنوف؟!! إنها مهمة شاقة ستنتهى بك حتماً إلى السرايا الصفراء!

أعد بهائى الميرغنى تجربته الثانية «سكة السرايا الصفراء» عن الكاتب المسرحى الأمريكى يوجين يونسكو .. مستخدماً المزج بين الأداء البشرى للمثلين والأراوجوز والدمى من خلال فرقة الطيف والخيال التى كونها من مجموعة عشاق للمسرح واضعاً أمامه هدف توظيف التراث المسرحى فى تناول الأعمال الدرامية المعاصرة لتحقيق المعادلة الصعبة فى المسرح.. متعة الفرجة ومخاطبة الفكر.

نجح الميرغنى فى إعداد نص كوميدى سياسى واتضحت قدراته على تخليق وبناء المواقف المسرحية فى حبكة منطقية محركاً مجموعة من الشخصيات لها خصوصية سلوكياتها رغم نمطيتها .. وتبدأ الأحداث ساخنة .. أسرة جاد تجبره على تناول البطاطس بلحم الماعز وهو لا يحب

هذا الطعام ويجبرونه أيضا على أن يتزوج من فتاة بثلاثة أنوف يستعرض أهلها تكوينها الجسماني وكأنه بقرة تباع في سوق «التلات» .. وفي خط آخر يناقش الميرغني معاناة الأراجوز الذي تجبره السلطة على استخراج تصريح من سجل مشي الليل حتى يتمكن من السير ليلا.. ويلتقي المقهوران جاد والإراجوز في مستشفى الأمراض العقلية وهناك يتعرضان لعمليات غسيل المخ لتحويلهما إلى كائنات مستأنسة.. ولكنهما يتمردان ويهربان لمواجهة رموز القهر..

وكما نجح الميرغني في الإعداد.. نجح في الإخراج الذي مزج فيه بين الأداء البشري للمثلين مع الأراجوز وخيال الظل واستغل بهائي مساحة وكالة تضم مساحة بمستويين لحركة الممثلين كما تضمن مساحة أداء الأراجوزات وشاشة خيال الظل.. واستمر المخرج مقيداً ممثليه وأراجوازته في هذه المنطقة وأطلق حركتهم لتشمل الفسقية الموجودة بساحة وكالة الغوري وفي تفسير حركة الممثلين طوال العرض وإطلاقها في النهاية دلالات مرتبطة بمضامين النص.

قدم أحمد خلف مجموعة أغنيات من ألحانه وغنائه سبحت في النسيج الدرامي للنص ولم تكن مجرد زينة أو تسلية وطوع خلف جمله الموسيقية ونبرات صوته لخدمة التعبير الدرامي..

لعب الممثلون أدوارهم بشكل يمنحهم شهادات النجومية.. يوسف إسماعيل.. جسد دورة بمهارة أدائية عالية تعبيرية.. استفادت من تجاربها المسرحية.. وإبدع خالد الصاوي تجسيد شخصية الإنسان المقهور بالمزج الواعي بين قدراته الصوتية وإيماءاته الحركية.. وأجاد ناصر عبد التواب تجسيد دور الأراجوز تحريكاً وصوتاً .. وكانت نهاد أبو العنين مثالا للتركيبة الإنسانية المثيرة للاستفزاز بحركتها الآلية وعباراتها النمطية.

قدم بهائي الميرغني عرضاً في العام الماضي لفرقة الطيف والخيال وقدم هذا العام عرضه الثاني.. وبذلك وضع هذا المخرج الشاب الدارس نفسه على طريق صحيح يوظف من خلال التراث في تجارب مسرحية ممتعة.. والمطلوب أن يستمر .. واطمئنه أنه سينجح لأن الجمهور في حاجة إلى توعية ما.

وثائق

تضامنوا من أجل ضحايا كارثة بنى سويف

إن ما وقع فى الخامس من سبتمبر الماضى من حريق رهيب فى قاعة مسرحية صغيرة ببنى سويف أدى إلى أوخم العواقب حيث أودى هذا الحادث بحياة ما يزيد على خمسين وإصابة العشرات من الفنانين والنقاد وطلبة المسرح والجمهور بل والمارة الذين حاولوا ملء الفراغ الأمنى الذى تركته أجهزة الدولة المختلفة. تمثل هذا الفراغ فيما يلى:

١ - اختفاء موظفى المسرح والمسئولين عن توفير الطفايات التى كانت موجودة فى المخازن.

٢ - وصول عربة الإطفاء الأولى والتى كانت غير صالحة للعمل بعد ٤٥ دقيقة ووصلت عربة الأطفاء الثانية بعد ساعة وخمس دقائق بالرغم من مجاورة مبنى وحدة الإطفاء لموقع المسرح على عكس ما أعلن إعلامياً عن وصولها بعد ٢٠ دقيقة، بالإضافة لتعامل قوات الإطفاء مع الموقف بشكل قوامه الاستسهال والعشوائية وتجاهلهم لاستغاثة أكثر من فرد ممن كانوا يحترقون داخل المسرح.

٣ - عدم كفاية سيارات الإسعاف كميا وعدم صلاحيتها لنقل المرضى

وتعطل بعضها أثناء النقل مما أدى إلى وفاة بعض المصابين.
٤ – تضارب التعليمات الطبية وعدم القيام بالإسعافات حتى الأولية ومنها العاجلة التى كانت تستلزمها حالاتهم ومما زاد الأمر سوءاً نقل المرضى الذين لا تسمح حالاتهم لذلك، من أسرتهم فى المستشفى لتهيئة المكان لاستقبال وزير الصحة بالإضافة لانشغال الأطباء بمظاهر هذا الاستقبال. وهو ما تكرر فى مستشفى أحمد ماهر بالقاهرة.
٥ – محاصرة حشد من قوات الأمن المركزى لمستشفى بنى سويف وتعديهم على أهالى المصابين والضحايا لمنعهم من الدخول سواء للاطمئنان على ذويهم لنقل جثثهم من المشرحة التى لم يتوافر بها الحد الأدنى من وسائل التهوية اللازمة مما يعد انتهاكاً لحرمة الموتي.
وبدلا من أن تتولى الدولة مسئوليتها الكاملة عن هذه الكارثة من جميع النواحي، وجدناها تحشد أسلحتها الإعلامية وجنودها المشتغلين بالثقافة لتبرير جرائم الإهمال الجسيم والفساد البين وإلقاء اللوم على الضحايا أنفسهم، وبالاستماع لشهود العيان وأسر الضحايا فى جلسات علنية ومسجلة أقامها الفنانون المتضامنون مع أسر الضحايا بنقابة الصحفيين تكشف لنا جميعا حجم الكذب الذى يغطى تصريحات المسئولين وأنصارهم من الإعلاميين.
وحيث تحتكر الدولة أغلب وسائل الإعلام والثقافة. لم يكن أمامنا إلا أن نلاقى الناس فى الشوارع والمسارح والتجمعات الشعبية مطالبين الجميع بالتضامن معنا ومع مطالبنا العادلة والضغط لتحقيقها مجتمعة:
أولاً: معاملة الضحايا والمصابين كشهداء ومصابى حرب، بما يوفره ذلك لهم ولأسرهم من رعاية وتكريم كاملين فوراً.
ثانياً: محاكمة فورية لوزراء الثقافة والصحة والداخلية ومحافظ بنى سويف وجميع من يتبعونهم من كبار وصغار الموظفين المتورطين فى هذه الكارثة.
ثالثاً: ترشيد الإنفاق الوزارى بتوجيه تكاليف الاحتفالات النخبوية والمهرجانات المنعزلة عن جماهيرنا إلى تقديم الخدمة الثقافية الحقيقية والآمنة فى ربوع مصر.

رابعاً: أن تتوافق مسارح الدولة جميعها مع مواصفات الأمن المتعارف عليها للأبنية المسرحية طبقا لمفاهيم الأمن الصناعى وإجراءات الطوارئ والتأمين المطلوب لأماكن يرتادها جمهور كبير.

نعلن نحن الموقعين على هذا البيان من جماعات وأفراد مقاطعة هذه الدورة من مهرجان المسرح التجريبى حداداً واحتجاجاً وندعوكم جميعاً للتضامن معنا فى قضيتنا وفى مطالبنا وفى وقفاتنا الاحتجاجية المتكررة بدءا من ٢٠٠٥/٩/٢٠ ولحين الاستجابة لمطالبنا.

الحركات والجماعات الموقعة: جماعة ٥ سبتمبر/ كتاب وأدباء وفنانون من أجل التغيير/ الحركة المصرية من أجل التغيير (كفاية)/ شباب من أجل التغيير/ أطباء من أجل التغيير/ نساء من أجل الديمقراطية (الشارع لنا).

بيان
لكى لا تمر الكارثة

رغم السجال السياسى الواسع والغضب الشعبى المتصاعد الذى أججته المحرقة البشعة التى راح ضحيتها أكثر من خمسين فنانا وناقداً ومبدعا مصريا فى مسرح قصر ثقافة بنى سويف. فوجئت القوى الثقافية الساعية إلى تقديم المسئولين عن المحرقة إلى المحاكمة بتيار محسوب على الثقافة المصرية يناشد مؤسسة الرئاسة عدم قبول الاستقالة المسرحية لوزير الثقافة.

ونحن الموقعين على هذا البيان إذ نؤكد احترامنا لحق الاختلاف إلا أننا نرى فى الوقت نفسه أن بيانا من هذا النوع لا يمثل إلا ذلك التيار المتحلق حول الإدارة الرسمية والذى يصر – تحقيقا لمصالحه – على إخضاع الثقافة المصرية لآليات التسلط السياسى ويبرر جميع اختياراتها ويسعى لتفويت الفرصة على أي مواجهة وأي محاسبة لهذه السلطة حتى عند وقوع كارثة بهذا الحجم.

كما نرى أن إصرار السلطة السياسية على إبقاء وزير الثقافة فى موقعه لم يكن إلا تأكيدا على أن نظرتها الدونية للمواطن المصرى لم تتغير، وإننا بهذا نقف أمام لحظة

تاريخية يجب علينا فيها أن نتضامن كى نجبر تلك السلطة على إعادة النظر فى تعاملها مع المواطن والفنان والمثقف المصري، ونكرر مرة أخرى إصرارنا على تقديم كل من وزير الثقافة ووزير الداخلية ووزير الصحة إلى المحاكمة مع تحميلهم المسئولية السياسية والجنائية كاملتين ولن نقبل بأقل من محاكمة علنية لهم.

ومن هنا يدعو الموقعون على هذا البيان جميع القوى السياسى والثقافية وجنود مسرحنا من الفرق الحرة ومسارح الهواة وفنانى الأقاليم وكل صاحب ضمير فى هذا الوطن، إلى المشاركة فى المطالبة بإتمام هذه المحاكمة كما نناشد المهتمين بالشأن العام أن يتضامنوا مع أسر الضحايا ومع جميع الجهود التى تبذل كى لا تمر المأساة بلا محاسبة.

ونطالبهم بمشاركتنا فى الوقفة الاحتجاجية التى ندعو إليها تزامنا مع افتتاح فعاليات المسرح التجريبى بدار الأوبرا المصرية السابعة مساء يوم الثلاثاء الموافق ٢٠ سبتمبر ٢٠٠٥.

بيان
صادر عن
جمعية دراسات وتدريب الفرق المسرحية الحرة
نخبة من نشطاء المسرحيين المصريين

فى حين أعلنت المؤسسة الإعلامية المصرية على ألسنة وزراء ومسئولين فى وزارات الثقافة والصحة والحكم المحلى والداخلية بما يفيد بأن ما حدث فى قصر ثقافة بنى سويف من حريق أودى بحياة ٣٥ من فنانى المسرح المصرى وإصابة مثلهم تقريبا من جراء سقوط شمعة فى نهاية العرض (كما يدعون) نؤكد نحن أن عشرات الأخطاء للأجهزة المسئولة هى السبب الرئيسى فى تصاعد حجم الكارثة بدءاً من:

١ - تأسيس معظم مسارح الدولة بما لا يتفق مع مواصفات الأمان المتعارف عليها للأبنية المسرحية وأن كان هذا القول يصدق على مسارح الدولة عموما فلمسارح الثقافة الجماهيرية النصيب الأوفر من هذا الخلل.

٢ – عدم وجود مناخ يوفر الحد الأدنى من الضمانات سواء طبقاً لمفاهيم الأمن الصناعى أو أمن الطوارئ أو الأمن المطلوب لأماكن يرتادها أعداد كبيرة من الجماهير.

٣ – عدم وجود عناصر بشرية أو مادية كافية تصلح للتعامل بما يتناسب مع أى أزمة للحيلولة دون تحول أى خطأ لكارثة مروعة.

٤ – الإهمال الجسيم وسوء الإدارة والتجاوزات من قبيل السماح بوجود ما يقرب من ثلاثة أضعاف العدد المسموح به والذى يمكن للمكان استيعابه.

٥ – اختيار مثل هذه القاعة لعقد مهرجان من المتوقع أن يجتذب أعداداً غفيرة من المشاهدين.

ونؤكد أن شكل مواجهة الأزمة كان بمثابة أزمة حقيقية أصعب وأخطر حولها إلى كارثة كان يمكن تفاديها لولا..

١ – اختفاء موظفى المسرح المسئولين والعاملين بأماكن طفايات الحريق – والمخبأة بالمخازن – تاركين المسرح.

٢ – وصول قوات الإطفاء بعد ما يقرب من ساعة بعكس ما أعلن إعلامياً بوصولها بعد عشرين دقيقة.

٣ – وصول عربة الإطفاء الأولى (وكانت غير صالحة للعمل) بعد ٤٥ دقيقة بالرغم من مجاورة مبنى وحدة الإطفاء لموقع المسرح.

٤ – وصول عربة الإطفاء الثانية بعد ساعة وخمس دقائق ويعمل رجالها بشكل قوامه الاستسهال والعشوائية وغير المهنية.. بالرغم من استغاثة غير واحد من قتلانا بهم إلا أنهم قد تعاموا عن ذلك مما أوردهم للهلاك.

٥ – وصول عربة الإسعاف الأولى بعد ما يقرب من ساعة وثلث مما هو مخالف لما ورد على لسان مسئول الصحة إعلاميا سواء فيما يتعلق بساعة الوصول أو عدد العربات (حيث ورد فى تصريحه وصول عدة عربات وبعد ربع ساعة فقط).

٦ – عدم كفاية سيارات الإسعاف كمياً وكيفياً للتعامل المهنى الطبى الملائم لما يزيد

على سبعين حالة متنوعة وتعطل بعض هذه العربات أثناء سيرها أدى التقصير لفقدان كثيرين منهم من بين عالم الأحياء.

٧ - عدم وجود إمكانات بشرية ومعدات طبية تسمح بالتعامل مع الحالات بشكل إيجابى وصحى مما عرض حالات كثيرة للهلاك . نقل المرضى عن موضعهم فى مستشفى بنى سويف العام بعد الإعلان عن مجئ وزير الصحة وذلك لتهيئة المستشفى لاستقبال سيادته وهو ما عجل بزيادة الحالة السيئة لأكثرية المرضى وقتل بعضهم وهو نفس السلوك الذى تكرر من بعد فى مستشفى أحمد ماهر فى القاهرة مع خطورة مثل هذا الفعل وتبعاته كما أسلفنا.

٨ - كذلك نقل المصابين من بنى سويف للقاهرة بشكل لا يتفق مع أبسط القواعد الطبية ناهيك عن الأداء التمريض المتدنى مما أدى لوفاة الراحل د. صالح سعد.

وعلى الوجه الآخر واستكمالاً للسلوك الأمنى المعتاد يتم الإعتداء على أهل المصابين والمتوفين والمرافقين بالضرب بعصى الأمن المركزى أمام مشرحة مستشفى بنى سويف العام أثناء محاولة نقل المتوفين بعد استخراج تصاريح دفن مغلوطة عن عمد واضح تعطيلا للإجراءات انتظاراً لوصول أوامر أعلى بالتصريح لهم.

إعلامياً.. يتم طرح صيغة منقوصة ومبتسرة للحقيقة مفادها خطأ قام به مخرج والتجاوز عن قصد (بالرغم من امتلاك المؤسسة الإعلامية الرسمية لشريط التصوير التلفزيونى الذى صورته القناة السابعة والتى كانت تغطى المهرجان والذى نحذر من أى محاولات للعبث به حيث نؤكد أنه وثيقة ودليل على السيناريو الذى أسلفنا طرحه بقى أن جميع تصريحات المسئولين عن الحدث كانت أقل ما توصف به أنها تصريحات غير مسئولة ومضللة أضرت بذوى قتلانا للحد الذى شككهم فى جثث ذويهم وعليه نطالب:

١ - التحقيق العاجل والجاد مع كل من..

- وزير الثقافة بصفته
- رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة بصفته
- مدير الفرع الثقافى ببنى سويف بصفته.

- مدير قصر ثقافة بنى سويف بصفته.
- رئيس الإدارة المركزية للشئون الفنية بهيئة قصور الثقافة.
- وزير الداخلية بصفته.
- مدير أمن بنى سويف بصفته.
- مسئول الدفاع المدنى ببنى سويف بصفته.
- وزير الصحة بصفته.
- مدير مستشفى بنى سويف العام بصفته.
- محافظ بنى سويف بصفته.

ويجدر بهؤلاء المسئولين فى حالة ثبات تورطهم المرجح تقديم استقالتهم وتحميلهم تهمة الإهمال الجنائى الجسيم غير المتعمد والذى أودى بحياة زملائنا.

٢ - على سبيل التعويض الرمزى عن جميع الأخطاء والجرائم السابقة فى حق قتلانا نرى من الضرورة منح الراحلين تكريما ماديا ومعنوياً بمنحهم صفة شهيد بكل ما يترتب عليها من حقوق والتزامات ومزايا تجاههم وما يوازيه من حقوق بالنسبة للمصابين .. وإعلان حالة حداد عام بأن يطلق على الدورة القادمة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .. دورة شهداء المسرح المصرى ببنى سويف والإعلام عنهم بشكل لائق فى جميع مطبوعات المهرجان، وإلا نهيب بالزملاء فى الفرق المسرحية المصرية بالامتناع عن المشاركة فى فعاليات المهرجان فى حالة عدم الاستجابة لهذا المطلب.

بقى أنه أولى بالهيئة العامة لقصور الثقافة استثمار ما تملك من إمكانات لها هو أولى فى تأهيل أماكن العرض ولو بميزانية مدة عام توقف خلالها العروض لصالح تطوير دور العرض وبديهى أننا لا نثق فى المسئولين الحاليين فى تأهيل وتأمين أماكن العرض وتأهيل كفاءات للتعامل مع هذه الأماكن ولذا فقد قررنا تشكيل لجنة (مستقلون للمتابعة الفنية) والتى تتولى فيها بأنفسنا تفقد المواقع المسرحية ورفع تقارير عنها لكى لا تتكرر الكارثة ونطالب المهتمين بهذا مشاركتنا.

وفى النهاية فـأننا ونحن ننعى قتلانا فى جيل ضرب عدد كبير من رموزه الفنية فإننا قد شكلنا لجنة لتقصى الحقائق ومتابعة حقوق زملائنا الراحلين والمصابين حتى لا تذهب كما يحدث دائما أدراج الرياح.

لجنة تقصى الحقائق

لأحداث مسرح بنى سويف

أطباء الزقازيق يضربون عن الطعام احتجاجا على الفساد
وإدارة المستشفى تتهمهم بمحاولة قلب نظام الحكم!!

دخل إضراب أطباء مستشفى الزقازيق العام عن الطعام يومه الثالث.. وقد جاء الأطباء بعد سلسلة من محاولات الضغط من أجل تصحيح أوجه الفساد المستشرية فى المستشفى العام والتى تعد الملاذ الطبى الوحيد لفقراء المواطنين.. لقد بدأ الأطباء احتجاجهم باعتصام تبادلى حرصوا فيه على استمرار سير العمل بالإمكانات البسيطة المتاحة فى المستشفى والتى لا تفى بالحد الأدنى من الاحتياجات لتقديم رعاية صحية للمواطنين.. وقد ورد فى بيان أطباء الزقازيق الذى أصدروه يوم ٢٦ سبتمبر ٢٠٠٥ أنه «يأسا من استمرار تدنى الخدمة الطبية المقدمة للمرضى بسبب الفساد المالى والإدارى من قبل إدارة المستشفى وتواطؤ السلطات التنفيذية وجهات التحقيق **وتفاديا لتكرار كارثة طبية كما حدث أخيرا للفنانين والأدباء والمسرحيين والنقاد فى محرقة بنى سويف لتدنى سوء الخدمة فى مستشفى بنى سويف مما أدى إلى وفاة الكثير كان من الممكن انقاذهم..**
فإن أطباء مستشفى الزقازيق العام وقد أعياهم الصبر على تبلد المسئولين . وقد تم تحويلهم إلى المحكمة التأديبية بسبب اعتصامهم المستمر احتجاجا على الفساد المالى والإدارى الذى أدى إلى تدنى مستوى الخدمات المقدمة للمريض **يعلنون إضرابهم عن الطعام حتى الموت ويناشدون جميع الشرفاء الوقوف بجانبهم من أجل صالح المرضى البسطاء.**
وبدلا من التفاوض مع الأطباء بشأن كيفية إصلاح المستشفى العام تم تحويلهم إلى

النيابة التى قامت بدورها بتقديمهم إلى المحكمة التأديبية بتهمة الاعتصام فى الوقت نفسه الذى تم فيه التجديد لمدير المستشفى المسئول عن الفساد المستشرى فيه.. ولم يقتصر الأمر على ذلك بل إن الأطباء المضربين يتعرضون لتهديدات من إدارة المستشفى بالنقل خارج المحافظة ولم يخل الأمر بطبيعة الحال من تهديد بتلفيق اتهامات بقلب نظام الحكم بحيث «تتولى أمرهم» مباحث أمن الدولة.

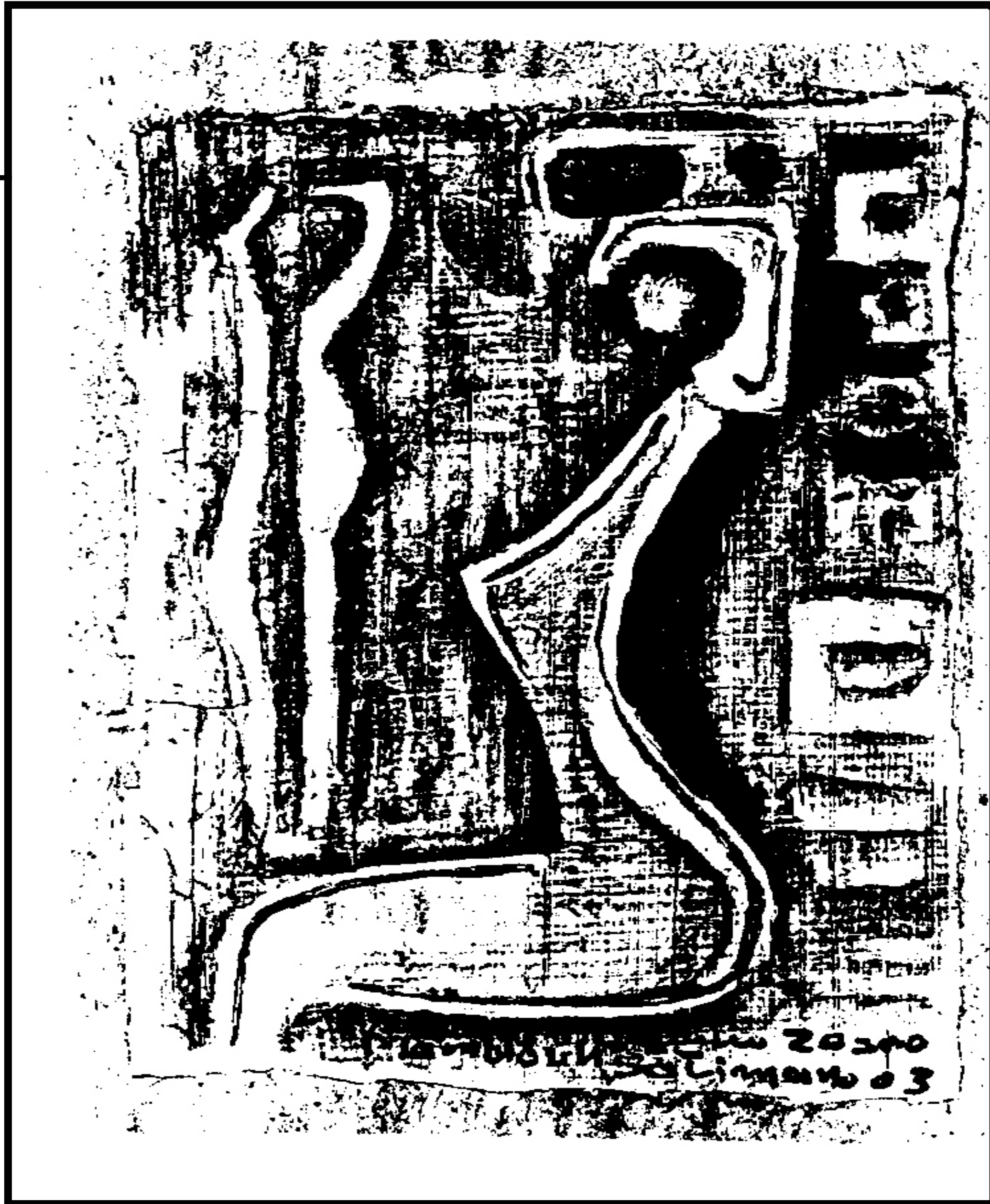
جدير بالذكر أن اثنين من الأطباء العشرة المضربين عن الطعام قد تم نقلهم إلى الرعاية المركزة وهم الدكتور حمدى يوسف أحمد ٥٥ سنة، والذى يعانى من قصور فى الشريان التاجى وقرحة بالمعدة وارتفاع فى ضغط الدم. والدكتور فتحى عبد السلام ٥٦ سنة الذى يعانى من سرطان فى الغدد الليمفاوية يحتاج إلى العلاج الكيمائى.

الأطباء المضربون موجودن وقت كتابة هذا البيان مع زملائهم المعتصمين من أجل نفس المطالب فى أحد عنابر المستشفى حيث قامت إدارة المستشفى بتكسير دورة المياه الوحيدة المتوفرة لهم بدعوى «الإصلاح».

لقد خاطب هؤلاء الأطباء جميع المسئولين ذوى الصلة بالقضايا المثارة بما فى ذلك جميع المسئولين بوزارة الصحة ومحافظ الشرقية والنقابة الفرعية والنقابة العامة للأطباء مع الجهات الرقابية والإدارية المخولة بإجراء التحقيقات اللازمة فى مثل هذه الأحوال.. ولكن دون جدوي.

لم يعد أمام أطباء الزقايق سوى حياتهم وصحتهم يدافعون بها عن صحة المواطنين وحق الناس عليهم فى خدمة صحية لائقة.. لم يضربوا من أجل رفع أجورهم الهزيلة رغم أن ذلك من حقهم وإنما أضربوا احتجاجاً على الفساد الذى يقتطع من صحة فقراء المواطنين ليكدس الأموال فى جيوب الفاسدين.

لذا ندعو كل الشرفاء فى هذا الوطن إلى التضامن معهم فى وقفتهم الاحتجاجية للمطالبة بحقوقهم العادلة غدا ٢٠٠٥/٩/٢٩ أمام دار الحكمة بشارع قصر العينى فى تمام الساعة الثانية ظهراً.



كفاية فساد .. كفاية قمع .. كفاية نهب لقوت الناس

تضامنوا مع أطباء مستشفى الزقازيق العام

أطباء من أجل التغيير

شباب من أجل التغيير

القاهرة فى ٢٨ سبتمبر ٢٠٠٥

بيان آخر للمثقفين المصريين

الأدباء والفنانون والمثقفون الموقعون على هذا البيان وقد هالتهم وقائع حادث بنى سويف المأساوى إذ يعبرون عن حزنهم العميق على رحيل هذه الكتيبة من المواهب المسرحية المقتدرة التى خسرها الوطن وهى فى أوج عطائها. يطالبون السيد النائب العام بمواصلة التحقيق بتقديم كل من تثبت مسئوليته المباشرة إلى محاكمة عادلة.

ويرون أن المسئولية العامة عما حدث ليست مسئولية فرد بقدر ما هى مسئولية مجتمع يتطلب حشد كل القوى والإمكانات للحفاظ على حياة وحرية وكرامة كل مواطن.

وإذ يقدر الموقعون على هذا البيان مبادرة وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى بتقديم استقالته وتحمله المسئولية السياسية عما حدث لا يوافقون أن يتحمل الوزير وحده تبعات ما جرى ويطالبونه بسحب هذه الاستقالة ليواصل مسئوليته الوزارية فى حماية وإتمام المشروعات الثقافية الكبيرة التى قام بها.

ويناشد الكتاب والمثقفون الموقعون على هذا البيان سيادة الرئيس محمد حسنى مبارك عدم قبول استقالة الوزير ليستمر فى تنفيذ مشروعاته الثقافية الحضارية.

بيان نجيب محفوظ

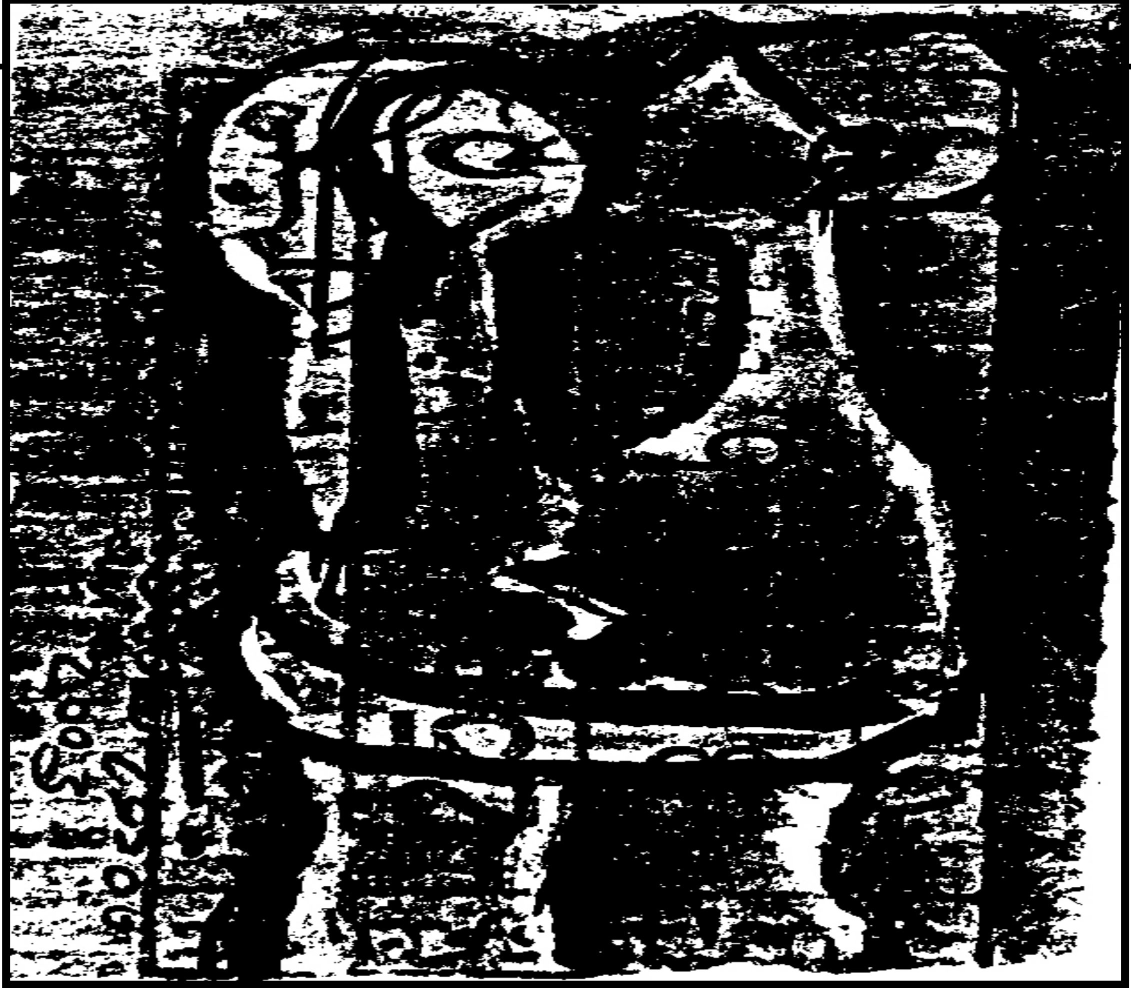
ذكرتنى الخطوة التى أقدم عليها الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة بوضع استقالته تحت تصرف الرئيس بالتقاليد السياسية العريقة التى كنا نعرفها فى الماضى ثم اندثرت بغير رجعة كما كنا قد تصورنا.

لقد أعادنى فاروق حسنى إلى عصر الممارسة الديمقراطية فى شبابنا وتذكرت محمود شاكر باشا الذى كان مدير عام السكك الحديدية فقد حدث أن وقع حادث لقطار بسبب إهمال أحد الخفراء الذى نعس فى إحدى الليالى أثناء نوبة عمله فلم يتنبه لضرورة إغلاق المزلقان عند مرور القطار ولقد أحس شاكر باشا على الفور بمسئوليته الأدبية والسياسية عن الحادث فلم ينتظر أن يستقيل الوزير الذى كان يتبعه بل بادر هو بالاستقالة وحين سئل فى ذلك قال: إذا قصر موظف بالسكة الحديد فى عمله حتى ولو كان خفيرا فأنا المسئول، وعلى كل مسئول أن يتحمل مسئوليته.

إننى أحيى الفنان فاروق حسنى من أعماق قلبى تحية إكبار واحترام على تلك الخطوة النبيلة والشجاعة برغم أن مسئوليته فيها سياسية وليست جنائية.

وإنى أود فى هذا المجال أن أؤكد على شيئين:

أولا: إن المسئولية السياسية فى الحادث المروع الذى وقع فى بنى



سويف والذى قارب ضحاياه الآن على الخمسين من خيرة رجالات المسرح وأبنائه هى مسئولية تضامنية ولذلك فهى مشتركة بين أكثر من جهة وليست مسئولية وزير الثقافة وحده.

ثانياً: إن هذا الإهمال الجسيم الذى وقع فى قطاع قصور الثقافة ينبغى ألا ينسينا الإنجازات الكبيرة التى تحققت للثقافة والفنون فى عهد فاروق حسنى الذى هو من أفضل وزراء الثقافة وله مآثر كبيرة وكثيرة.

نجيب محفوظ



إطلالة على العالم

دراسة

مساهمة الهنود فى الأدب العربى

خورشيد إقبال

الأدب هو مجمل الآثار التى يودعها الإنسان المقتدر خلاصة تجاربة العقلية وصفوة معاناته النفسية، وأعمق أشواقه الفردية والجماعية والكونية، معبراً عنها بصناعة لغوية حاذقة، وأساليب بيانية بارعة متميزة.

وسواء كان الأدب شعراً أم نثراً وفى إطار هذا النوع أم ذاك، وفى سياق إحدى المدارس أو المذاهب الفنية المختلفة، لابد من أن يتوافر له سموّ المضمون الإنسانى، وطرافة الأداء التعبيرى وسطوعه البيانى المتألق.

والأدب فى تسلسله التاريخى، عصور تتعاقب متوالدة ومتمايزة، وهو فى نموه وتتطوره يتسم بسمات حضارية وفنية، تعكس الواقع الإنسانى وترسم آفاق صيرورته فى آن واحد.

ولذلك كان التأريخ للأدب رصداً دقيقاً لمراحل تطوره عبر الزمن ولخصائصه الفنية، واتجاهاته الإنسانية والحضارية فى كل مرحلة من تلك المراحل.

لقد مر الأدب العربى منذ نشأته حتى اليوم بعدد من المسميات والمصطلحات، ومن أبرز المصطلحات التى تنسب الأدب إلى موضوعه: الأدب القصصى والروائي، والأدب الوجدانى، والأدب الملحمى، والأدب الحكمى، والأدب الإباحى أو الأدب المكشوف، والأدب البروليتارى، والأدب

البرجوازى، وأدب الرحلات.

وإذا نظرنا إلى الأدب العربى فى الهند، لوجدنا فيها مدرسة خاصة، تتألف من أصالة الفكر والوجدان والذوق والشعور ومتعة القلب والنظر، إضافة إلى عناصر جمالية وعواطف إنسانية، وهى أقرب إلى الأدب الإسلامى والكتابة الإسلامية.

وهاكم عرضاً للكتب العربية للهنود التى تناولت موضوع الأدب من حيث المبادئ والأصول والأهداف والغايات.

١- «نظرات فى الأدب» لسماحة الشيخ أبى الحسن الندوى:

يحتوى على مادة جديدة من الأدب العربى، يستعرض مفهوم الأدب وحدوده، ويؤصل قواعده ويبين طبيعته وعناصره المميزة له عن الآداب الأخرى، ويحدد وظائفه وأهدافه، والقيم على مستوى الشكل والمضمون، ويركز على أن الأدب لابد أن يكون وراءه العقيدة والعاطفة والفكرة؛ لأنه لو خلا من هذه الصفات وارتكز على الدوافع السطحية والأهداف الوقتية فسيكون خالياً من الروح والقوة والخلود، ويكون الفرق بينهما كالفرق بين الصورة والإنسان.

ويقرر أن الأدب كل تعبير جميل صادق ناتج عن جودان المرء، ويؤكدأن الأدب ليس أداة لتسلية النفس وإزجاء الوقت، وإنما هو من أكبر الوسائل للوصول إلى الأهداف النبيلة، وللتأثير فى النفس الإنسانية، كما يوجه الأنظار إلى المناجم الغنية المهملة والفصول المنسية للغة العربية وآدابها، ويبين أن الأدب الإسلامى عالمى، يستمد عالميته من عالمية الإسلام فيستوعب آداب الشعوب الإسلامية كلها.

والكتاب علاوة على هذا يمتاز بالثقة والاعتزاز مع سلاسة البيان وانسجام العبارة وتعبير أدبى علمى فضلا عن الثقافة الواسعة والحس النقدى الرفيع.

٢- «روائع إقبال» للشيخ أبى الحسن نفسه:

كتاب له قيمة أدبية موضوعية، واختيار موفق للنماذج الشعربية من دواوين الشاعر العبقرى المسلم محمد إقبال، يقدم الشيخ نصوصاً رائعة من دواوينه، ويقف وقفات جمالية دقيقة على بعض الأشعار والمواقع، تحس معها أنه يحصى نبض الكلمات والمعانى ويلمس حرارة العبارة، ويغوص فى أعماق الفكر والشعور، ويطلع على

الأبعاد الفلسفية العميقة وينقلها إلى القارئ فى أسلوب عربى عصرى جميل فى أقوى صيغ التأثير.

٣- «مختارات أدب العرب» للشيخ أبى الحسن نفسه:

الكتاب عبارة عن مجموعة من مقالات أدبية، جمع فيه المؤلف النصوص الأدبية العربية من جميع مناحيها وأساليبها التاريخية والمدنية والعلمية والدينية من العصر الإسلامى الأول إلى العصر الحديث، واعتنى فى اختيارها بالثقافة الإسلامية النزيهة وبالخصائص الفنية الأدبية حتى تسد الحاجتين فى وقت واحد؛ حاجة المعرفة الأدبية وحاجة الثقافة الإسلامية، وكان هدف المؤلف من تأليف هذا الكتاب إفادة الطلبة المسلمين من الكنوز الثمينة فى تراثهم ومعرفة المنهج الصحيح للأدب الإسلامى، وقد كان المؤلف موفقاً فى اختياراته باعتباره رائداً فى الثقافة والأدب.

٤- «الأدب العربى بين عرض ونقد» للأستاذ محمد رابع الندوى الحسنى:

تحدث فيه عن حقيقة الأدب ومزاياه وقام بالتحليل والدراسة والنقد، كما قدم النماذج للأدب العربى فى مختلف مراحله مع بيان قيمتها الأدبية والفنية ومكانة أصحابه الأدبية، وهكذا يعد الكتاب من الدراسات الأدبية والبلاغية.

٥- «منثورات من أدب العرب»: للأستاذ محمد رابع نفسه:

اقتبس فيه المؤلف من كتب السيرة والتاريخ والأخلاق والأدب قطعاً نابضة بالحياة، حيث جمع بين النثر البليغ والشعر الرقيق، كما جمع فيه بين الأدب القديم والحديث، وعنى المؤلف فى اختياراته بأن تكون ميسورة الفهم، سهلة الألفاظ، بسيطة الأسلوب، واضحة التعبير، كما ركز - من خلال النماذج - على تقديم فكرة إسلامية صحية، ومفاهيم أخلاقية مأثورة،. وقيم إنسانية نبيلة، فجاء كتابه مفيداً للدراسين والباحثين من نواحى شتى خاصة الأدبية والثقافية والعلمية والأخلاقية والحضارية.

٦- «الأدب الإسلامى وصلته بالحياة» للأستاذ محمد رابع نفسه:

يتصف أسلوبه بالصبغة العلمية والرشاقة والسهولة فى عبارة فصيحة وقوية، ويبحث فى الأدب الإسلامى وعلاقته بالحياة، مع تقديم نماذج حية من أدب الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة الكرام نثراً وشعراً، وبيان خصائص الشعر وميزاته

واستعراض أنواعه المختلفة وأصنافه المتنوعة.

٧- «أدب الصحوة الإسلامية» للأستاذ واضح رشيد الندوى:

بحث علمى متين رزين، يعالج موضوعا شغل الباحثين كثيراً، يقوم باستعراض علمى للأدب الإسلامى مع ذكر نماذجه المختلفة، وقد انتهج الكاتب أسلوباً إسلامياً قرآنياً أدبيا جديداً.

وهو فى الواقع محاولة ناجحة فى أن تكون اللغة أدبية عليها مسحة من جمال أدب الكتاب والسنة.

٨- «تاريخ الأدب العربى للأستاذ واضح نفسه:

كتاب جليل يتحلى بالعلم الغزير فى أسلوب أدبى سليم، يتضمن دراسة تاريخ الأدب العربى على امتداد العصور، وملاحقة دقائق حوادثه ودراسة تطور وجدان العربى من خلال الآثار الأدبية.

٩- «حقيقة الأدب ووظيفته» للدكتور مقتدى حسن الأزهرى:

دراسة عميقة رصينة لروائع من الأدب، تناول فيه تعريف الأدب وماذا يقصد به؟ مع ذكر علاقة الأدب بالدين والخلق وأهميتها، وقام بعرض آراء الأدباء فى اللغات المختلفة حول الأدب وهدفه وغايته.

كما نقد ما يسمى بعلاقة الأدب بالجنس نقداً علمياً موضوعياً يستحق كل التقدير.

١٠- «الذوق الأدبى حقيقته ووسائل تنميته ودوره فى النقد» للأستاذ عبد النور عبد العظيم الندوى:

وهى رسالة ممتازة فى الشكل والمضمون، تتحدث عن حقيقة «الذوق الأدبى» بأنه ليس ذوقاً عقلاً ساذجاً ولا مجرد ميل أو نفور ولا استمتاع أو امتعاض، بل هو الذوق الراقى الذى صقله الأدب وجلته الفطنة، ورفدته الثقافة الفنية وطول الملابسة.

ثم تقدم تحليلاً دقيقاً لعناصر الذوق الأدبى، والمؤثرات التى تعمل فى النهوض بقدرات الإنسان الفطرية، وتكوين قدرة التذوق، كما توضح الفرق بين الموهبة الفنية والذوق الفنى، وكذلك بين الذوق المبدع والذوق الناقد.

وبعد ذلك تتناول طبيعة الأدب والنقد ودور الذوق فيهما، ومناهج النقاد المعروفين فى

النقد، وتعرض كثيراً من الفلسفات والنظريات الأدبية والنقدية على مر العصور، وكل ذلك بأسلوب علمى دقيق، يتسم بالتحقيق والتحليل والترجيح.

١١- «نفحة العرب» للشيخ إعزاز علي:

كتاب قيم بأسلوب متين رشيق، وبيان رائع قشيب، يقدم نماذج من النصوص الأدبية فى العصور المختلفة، ويبين قيمتها الأدبية والفنية، ومكانة أصحابه الأدبية، يدل الكتاب على قدرة المؤلف فى اللغة والأدب، حيث يتسم بجمال التصنيف وجودة العبارة وحسن الترتيب، وهو أبعد شيء عن جفاء العلم وجفوته، وأدنى شيء إلى جمال الفن وعذوبته.

١٢- «اللعة العربية ونقدها» للدكتور محمد إقبال حسين:

يتناول الأدب بالنقد والتحليل، ويميل إلى النقد الهادف البناء، ويعرض الآثار الأدبية ويحاكمها بالأمانة العلمية، كما يذكر آراء نقدية قيمة، وتعليلات أدبية ممتعة، تنم عن ذوق أدبى رفيع، مما جعل الكتاب أوفى المراجع الأدبية والنقدية فى شبه القارة الهندية.

١٣- «نفحة الأدب» للأستاذ وحيد الزمان الكيرانوى:

يتسم هذا الكتاب بالنقاوة والجزالة وسهولة الأسلوب وروعة التعبير وعذوبة الألفاظ، يعرض آداب اللغة العربية عرضاً جميلاً صحيحاً، يجدر بمكانة هذه اللغة وسعتها وجمالها، كان المؤلف موفقاً فى عرضها وتحليلها ودراستها إلى حد كبير.

١٤- «اللغة العربية وآدابها» للأستاذ خالد حامدى:

كتاب قيم فى أسلوب أدبى رصين، يحتوى على طائفة من ضروب الآداب، يدل على التذوق الأدبى للمؤلف وبراعته فى الأدب واللغة، يجمع بين الرشاقة والجزالة ومحاسن القديم والجديد فى قوة ودفق، بعبارة سهلة ممتعة.

بعد الإطلاع على الكتب المذكورة يتضح أنها تمتاز بجودة الأسلوب وصفاء البيان ودقة التعبير وحسن الإيقاع وحلاوة اللغة، وتجمع بين البراعة الأدبية العميقة، والبيان العربى المشرق، والفكرة الإسلامية الصافية، والروح الدينية القوية، والدعوة البناءة الصريحة، كما تغذى الملكة الأدبية، والعاطفة الدينية، وتمثل الأخلاق العربية الفاضلة،



والحضارة الإسلامية المثلى، وكذلك تعرض آداب اللغة العربية عرضاً جميلاً ممتعاً.

وهكذا قدم هؤلاء الكتاب أعمالاً تضاهى أعمال الكتاب الكبار من العرب، حيث نلحظ فى كتاباتهم براعة فائقة على أداء المعانى فى لفظ جدلى رصين، فيه قوة ومتانة ودقة ومعرفة صحيحة، تشعرك بسيطرة أهلها على الثقافة العربية العميقة والمادة اللغوية، والصياغة البديعة، التى لا ينبو فيها لفظ، بل تجرى الألفاظ فى نسق محكم مطرد، يجد القارئ فيه اللذة والمتعة.

كتاب

القصة القصيرة
فى الأدب العربى رؤية تركية

فاتن نصار

● «القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث» عنوان الكتاب الجديد للأديب التركى الكبير دكتور حسين يازجى أستاذ الأدب العربى بجامعة إسطنبول.

● هذا العمل المتميز والجاد - الذى كتب بالإنجليزية ليخدم المهتمين بالأدب العربى - يستعرض بأسلوب راقى وفكر عميق ودقة متناهية ارتقاء وتطور القصة العربية الحديثة فى تسعة عشر دولة عربية وهو ما يجعله يتميز بالشمول الذى تفتقده الكتابات النقدية فى هذا المجال.

● فقد تناولت أعمال نقدية عديدة القصة الحديثة فى الأدب العربى الحديث إلا أن كثيرا من هذه الأعمال كما يقول دكتور يازجى إما تركز على تطور هذا الفن فى دولة عربية واحدة فقط أو تذكر باختصار شديد بعض الدول العربية الأخرى بجانب هذه الدولة.

● وفى كتابه القيم والممتع معا يبدأ المؤلف بتعريف مفهوم «القصة» موضحا أن فن كتابة «القصة القصيرة» هو الشكل الأدبى الذى يتناوله فى هذا العمل.

● ينتقل الدكتور حسين يازجى بعد ذلك إلى استعراض تاريخ الشكل القصصى التقليدى فى الأدب العربى الكلاسيكى ملقيا الضوء على الجدل السائد حول ما إذا

كان شكل «التحكية» أو «القص» موجودا فى الأدب العربى الكلاسيكى أم لا؟ كما يعرض أيضا للآراء المتضاربة حول ما إذا كان الشكل القصصى الكلاسيكى كان له تأثيرا على الأشكال الحديثة.

● فى هذا السياق يحاول المؤلف التصدى للإدعاءات غير العادلة التى تقول بأن النماذج الأولى للأشكال القصصية العربية لم يتم كتابتها إلا فى القرن العشرين، وإن الأشكال القصصية للأدب العربى الحديث ليست نتاجا طبيعيا للأشكال القصصية للأدب العربى الكلاسيكى بدعوى أن العرب يفتقرون للخيال الخصب والقدرة على الخلق والإبداع وأن الصحراء بطبيعتها الجافة والرتيبة وكل ما بها من عناصر سلبية لم توفر للعرب فرصة مناسبة لتنمية خيالهم الذى يشكل أساسا للقصص، وأن الأشكال القصصية لم تظهر إلا بعد ترجمة قصص الأدب الغربى إلى اللغة العربية.

● وفى رده على هذه الإدعاءات يؤكد المؤلف أنه لا يمكن إنكار أن العرب لديهم شكل قصصى يعود لأزمنة قديمة جدا مشيرا لآراء الاتجاه الذى يرى أن العرب على العكس من ذلك يتمتعون بخيال واسع مؤكدا أن هناك أعمالا أدبية كثيرة فى الأدب العربى يمكن اعتبارها قصص بالمعنى الواسع للكلمة.

● ويشرع المؤلف لتأكيد هذه الفكرة فى استعراض مجموعة من تلك الأعمال بدءا من «أياما لعرب» فى الجاهلية وانتهاء بمقامة بديع الزمان الهمذاني.

● وهنا يؤكد الدكتور يازجى على نقطة فى غاية الأهمية وهى أن كل هذه الأعمال التى شهدتها المرحلة الكلاسيكية كانت بمثابة الجسر الذى تم من خلاله الانتقال إلى شكل القصة الحديثة فى القرن العشرين والأهم من ذلك أنها شكلت الأرضية الأدبية الملائمة التى مهدت لهذا الانتقال رافضا فكرة أن القصة أخذت تكنيكيا من الغرب.

● ويشير المؤلف إلى أن الشكل القصصى العربى التقليدى بدأ يحرر نفسه من نمط القصة القديمة باتجاه القصة القصيرة الحديثة الغربية فى الفترة التى يؤرخ لها ببداية الاحتلال الفرنسى لمصر وخضوع الأراضى العربية للسيادة الأوروبية وظهور حركة النهضة فى القرن التاسع عشر.

● وهنا يوضح الدكتور يازجى أن هذه الفترة شهدت عدة عوامل قادت إلى تغييرات كثيرة فى خط الشكل الأدبى للقصة منها قيام المدارس بإرسال الطلاب للتعليم فى أوروبا وحركة الترجمة وإنشاء المطابع وانتشار الصحف فى العالم العربي، ووفقا للمؤلف فإن هذه العوامل تسببت فى ميلاد جيل جديد وسرعت من تبلور وانتشار الأشكال الأدبية الجديدة.

● هذا الجيل الجديد – الذى ذهب إلى الخارج – بدأ يقرأ الأشكال الأدبية الأوروبية بلغاتها الأصلية ثم شرع بعد ذلك فى ترجمتها وكما يذكر المؤلف فإن جزءا من هذه التراجم لم يكن متوافقا تماما مع الأصل بل خضع لنوع من التعديل والتغيير.

● وهنا يؤكد الدكتور يازجى على أن الاحتكاك الذى بدأ من خلال «حركة الترجمة» قاد فى النهاية إلى «كتابة القصة» وأنه كما فى جميع الأشكال الأدبية بدأ الأمر أولا «بالترجمة» ثم تطور إلى «المحاكاة والتقليد» حتى وصل إلى مرحلة النضج التى شهدت القدرة على «الخلق والابتكار والإبداع» مشيرا إلى أن القصة مرت بثلاث مراحل: حتى الحرب العالمية الأولي، ومن الحرب العالمية الأولى حتى عام ١٩٢٠، ومن عام ١٩٢٥ حتى ١٩٥٠ وما بعد.

● ينتقل المؤلف بعد ذلك ليتناول بالتفصيل ميلاد وتطور القصة فى كل دولة عربية على حده ولأن مصر ولبنان كانتا رائدتى فن كتابة القصة الحديثة فإن الكتاب يكرس تحليله لهذا الفن فى هاتين الدولتين بادئا بمصر لأنها كما يقول المؤلف هى التى مهدت طريق الأدب لباقى الدول العربية وأنها صاحبة القصة الأولى فى الأدب العربى ومنها انتشرت القصة بشكلها الحديث إلى كل أرجاء الوطن العربي.

● وكما يوضح المؤلف فإن الكتاب يتناول باقى الدول العربية دون مراعاة تسلسل أو ترتيب معين مشيرا إلى أن دول الخليج يتم تناولها فى الجزء الأخير نظرا لظهور القصة بها فى وقت متأخر نسبيا لظروف وعوامل اقتصادية واجتماعية وسياسية وتعليمية.

● ويؤكد المؤلف فى خاتمة كتابه على عدة نقاط مهمة أولها أنه منذ الظهور الأول للقصة الحديثة حتى اليوم تعرضت القصة العربية لتغيرات عديدة فيما يخص فنها

ومحتواها وشكلها وإطارها وبيئتها ولغتها وأن الدول العربية شهدت تغيرات اجتماعية كثيرة مدت القصة بموضوعات مختلفة.

● كما يؤكد الدكتور حسين يازجى أن تطور النقد وجهود النقاد لعبا دورا مهما فى تحقيق وضع أفضل للقصة العربية وشكلها ومضمونها وهنا يشير إلى الدور المحورى الذى لعبه «تحليل النص» فى تحقيق هذا التطور مؤكدا أنه كلما كان منهج تحليل القصة فى دولة ما قويا كلما كانت أعمال الكتاب فى هذه الدولة قوية وأنه بدون تحليل النص من الصعب جدا تحقيق المستوى المطلوب.

● وهنا يشير المؤلف إلى أن القصة فى بعض الدول العربية مازالت بالفعل دون المستوى المأمول مؤكدا أن هذا الوضع يرجع إلى مدى قدرة كاتب القصة على فهم الحياة وتفسيرها.

● فطبقا للدكتور يازجى فإن كاتب القصة يعبر عن المجتمع بخلاف الشاعر الذى يعبر عن مشاعره وبالتالى فإذا كان كاتب القصة يفهم الحياة ويفسرها جيدا فإن عمق ودقة ورهافة كتاباته يتم إدراكها والشعور بها على الفور.

● من ناحية أخرى يؤكد المؤلف أن القراءة النشطة والجيدة تثرى العمل الأدبى وتجعله حيا وذا قيمة وأن على القارىء أن يعطى للعمل الأدبى نفس القدر من الاهتمام والانتباه الذى أعطاه الكاتب لهذا العمل عند كتابته إياه.

● ويوضح الدكتور يازجى أنه بالرغم من أن شعوبا عربية كثيرة كانت فى البداية غير مكترثة بالقصة وغير كفؤ لتقييمها إلا أن تحسن المستوى الثقافى لكتاب القصة فى العالم العربى جعلهم يفهمون البشر بشكل أعمق ولأن ذلك حدث بالتوازى مع تحسن المستوى الثقافى للقراء فقد زاد الانتباه للقصة والاهتمام بها وبالتالى زاد دور القصة فى تصحيح ومعالجة المشكلات المختلفة للمجتمع.

● وفى النهاية يخلص المؤلف إلى أن دور تحليل النص ومنهج النقد فى تقديم قصص متقنة وعالية المستوى لبعض كتاب القصة فى دول عربية عديدة وبصفة خاصة مصر لا يمكن الاستهانة به أو التقليل من شأنه إلا أن تحليل النص ومنهج النقد ليسوا بالمستوى المأمول فى دول عربية أخرى وهو ما يجعل كثير من الجواهر



لا يتم تقديرها بشكل صحيح.

● ويختتم الدكتور يازجى كتابه القيم بمقولة للكاتب التركى محمد كابلان «السمكة تعيش فى البحر لكنها لا تعرف البحر ولا تعرف نفسها.. فكون المرء يعيش لا يعنى أنه يعرف.. الشيء الذى لا يلاحظ هو غير موجود بالنسبة لنا».

● الكتاب صادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

fatennassar2000@hotmail.com

إشارات

جيهان عرفه

رجاء النقاش

كثير من آثارنا الثقافية فى القرن العشرين مبعثر وضائع وعليه أكوام من التراب. وهذا التراث لا يستحق أبدا أن يكون مصيره على هذه الصورة السيئة فهو تراث عظيم يمثل عبقرية النهضة الفكرية العربية فى العصر الحديث. ولا يوجد شعب حى يحترم نفسه ويحافظ على أصوله الحضارية الثابتة يمكنه أن يسقط فى هذا الموقف السلبى الذى هو نوع من الانتحار الثقافي. ولقد كتبت وصرخت كثيراً من أجل إنقاذ تراث العبقرية العربية المصرية فى القرن العشرين، وفى نصفه الأول على وجه التحديد، ولم أجد سوى استجابة ضعيفة لا أثر لها أو نتيجة.

چيهان عرفة إحدى الباحثات الأديبات الجادات المخلصات التى كان لها الفضل الكبير فى الاستجابة لبعض نداءاتى بجمع دراسات الشاعر الناقد المثقف فخرى أبو السعود «١٩٠٩ - ١٩٤٠» عن المقارنة بين الأدبين العربى والإنجليزي. وهو كتاب رائع وبحث فريد وقد تركه فخرى أبو السعود مبعثر أعلى صفحات الصحف والمجلات الصادرة فى الثلاثينيات من القرن الماضي، ذلك لأن هذا الأديب النابغ قد انتحر سنة ١٩٤٠ وهو فى حوالى الثلاثين بعد أزمة نفسية عنيفة حلت به ودمرت معنوياته وعصفت بحياته ولا مجال للحديث عن تفاصيل هذه الأزمة وأسبابها هنا ولكنى أريد أن أقول هذا الكتاب فى المقارنة بين الأدبيين العربى والإنجليزى هو كتاب فذ، وهو عامر بالملاحظات الذكية والمعلومات الغزيرة. أما أسلوبه فهو من الأساليب الصافية الدقيقة الواضحة الراقية التى تريح العين والذوق والفؤاد. وقد عكفت الجندية المجهولة المخلصة چيهان عرفة على جمع فصول الكتاب، وكتابة التعليقات والهوامش الضرورية لكل ما يحتاج إلى الشرح والتفسير وظهر الكتاب فى أكبر من أربعمائة صفحة، كل صفحة منها فيها إضافة حقيقية العقل والوجدان، وقد كتب الدكتور محمود على مكى وهو عالم فاضل وأديب صاحب ذوق رفيع مقدمة عالية القيمة لهذا الكتاب، الذى أصدرته هيئة الكتاب منذ فترة فأضافت به إلى الثقافة العربية إضافة حقيقية كبيرة.

چيهان عرفة هى التى سهرت وتعبت وأحسنتا كثيرا فى سبيل جمع هذا الكتاب البديع والمنير، وأنا لا أعرفها معرفة شخصية، ولكنى قدمت لها شكرى بالتليفون على ما بذلت من جهد كبير فيه وعى ومعرفة بالموضوع وفيه ذوق جميل فى الشرح والتعليق. وقد تمنيت عليها أن تواصل هذا النوع من العمل الذى أنقذته وأحسنته وأن تقدم إلينا بقدر ما تستطيع نماذج أخرى من تراث القرن العشرين، تصبر على جمعه وتفسيره وشرحه صبر الباحثين الأصلاء الذين يرون فى عملهم العلمى والأدبى نوعا من العبادة والتقرب إلى الله والحق أنى لا أملك إلا أن أقدم إلى هذه الباحثة الأدبية چيهان عرفة كل التحية والتقدير والأمتنان على ما استندته واستمعت به شخصيا وأنا أقرأ هذا الكتاب الرائع وأعود إلى قراءته مرات ومرات.

بارك الله فيك يا چيهان عرفة، وأكثر من أمثالك، حتى تجد ثقافتنا الضائعة المبعثرة المبددة من يغضب لها ويحميها ويعيدها إلى الحياة.

أدب ونقد
مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
ديسمبر ٢٠٠٥ - العدد ٢٤٤









يوسف شاكر: الفتى الطائر

□□ درب عسكر لمحسن مصيلحي: كوميديا الشعب □□

□□ اللغة القبطية بين القومية والمصرية □□

□□ نوال السعداوي: الرواية الممنوعة □□

□□ الإمام الغزالي: عدو الفلاسفة □□

□□ آفاق التمرد الأوربي والعربي □□

□□ تطوحات إمرئ القيس □□

المحتويات



أول الكتابة

الفنان موقف .. وللفن رسالة.. تبدو هذه الكلمات قديمة وغريبة عن الموضة فى زمن ما بعد الحداثة الذى يبشرنا دعاته الرئيسيون بموت المعنى وتضاؤل الإنسان وعجزه المتواصل عن السيطرة على مصيره الذى تتحكم فيه قوى غريبة عنه ومعادية له، وتكبله هذه القوى بقدر غامض بل وتشل فاعليته ليصبح كائنا صغيرا لا سيدا للكون كما كان عليه الحال حين اندلعت الثورات الكبرى فى عصرنا وحققت النصر تلو النصر، وكاد الإنسان حينها إن يمد يديه إلى النجوم ، وانطلق خياله إلى ما لا حد له وتفتحت المجاهل أمام العقل الذى رفض بإباء أن يكون له سيد سوى ذاته.

فهل تعود الإنسانية القهقرى ويذوب هذا التراث المجيد فى العدم ويصبح الموقف والرسالة موضوعين للسخرية بعد أن كانت قد أطاحت بهما ثقافة الاستهلاك والتجارة التى قدرت كل شىء بسعر السوق وأخذت تعلى من شأن المثقف التقنى الذى يستطيع وحده أن يجد لنفسه مكانا فى السوق ويبيع خبرته لمن يشترى أو يدفع سعراً أعلي. أما تلك الأشياء التى لا تشترى مثل الموقف والرسالة.. مثل المعنى والقيم العليا والمثل النبيلة فإن مكانها هو المتحف أو كتب المواعظ وخطب رجال الدين.

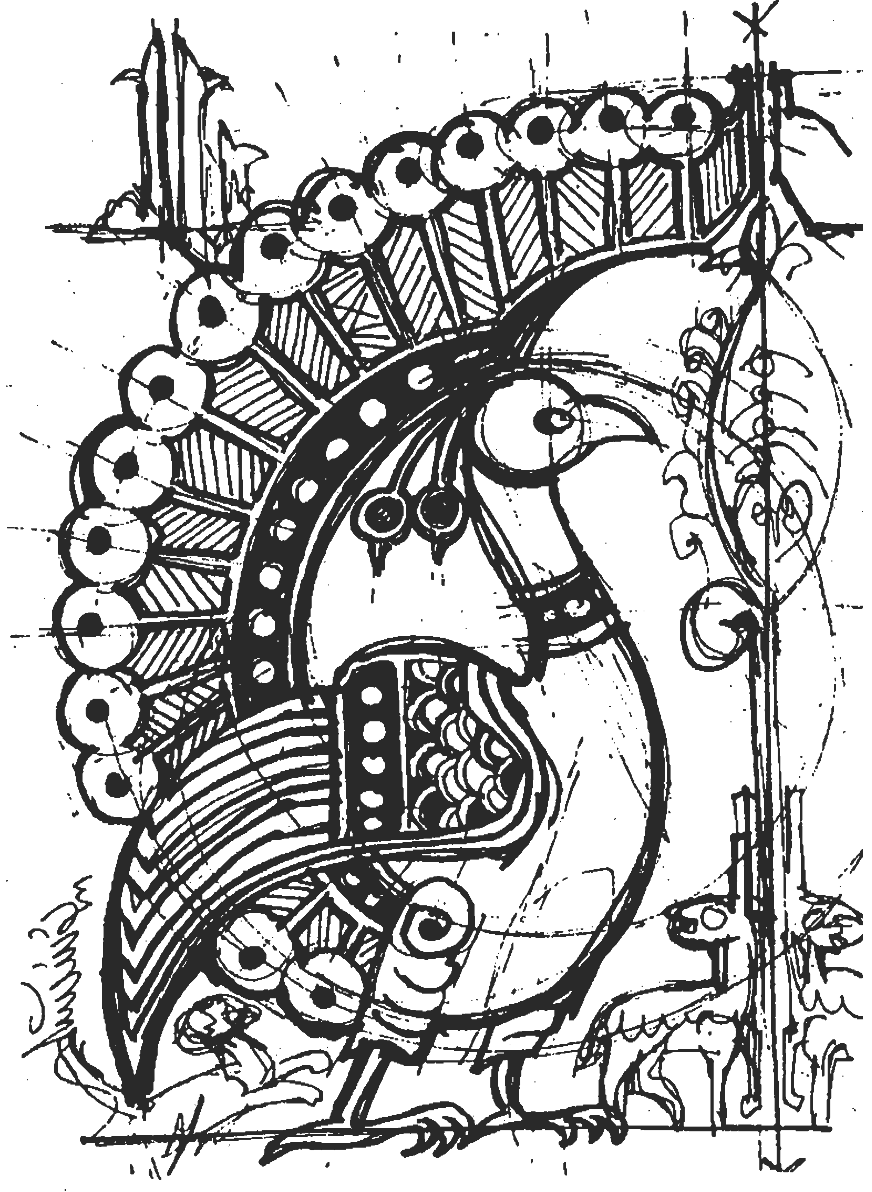
فهل يا ترى تقودنا ما بعد الحداثة بوجهها العدمى هذا إلى الإمساك بمدخل لما يمكن أن يكون تفسيرا لهذا الاندفاع المتزايد لقطاعات واسعة من الجمهور نحو الدين فى أبسط أشكاله وأكثرها سذاجة حيث يستولى عليهم شيوخ الكاسيت بمواعظهم وأشكال زجرهم وتحذيرهم من عذاب القبر وآلام العالم الآخر التى هى أشد قسوة مما هم فيه ويتراجع الشعار الديمقراطى الذى كانت الثورة الوطنية قد انتجته عام ١٩١٩ «الدين لله والوطن للجميع» هل هم يهربون إلى الدين من وحشية السوق وبرودته التى تجبرهم على التخلى عن إنسانيتهم مقابل أن يجدوا لهم مكانا فيه وفى

الدين ولكنهم يطلقون الجانب الخفى من نفوسهم حيث التعرض للعدل والقيم النبيلة والموقف الصائب تجاه الذات والعالم فتغتسل الروح من الحياة الدنيا كلهم كصيرورة ذنوب يعجز المرء عن عدم ارتكابها لأنه لو فعل فإن مصيره موت محقق.

وسوف أدعوكم لتأمل فكرة تلح على منذ أخذت أقلب على كل الوجوه موضوع اندفاع هذه القطاعات المتزايدة من الجماهير إلى الدين، وتقول الفكرة إنهم قد نقلوا إلى العالم الجديد الذى يلوذون به من وحشية العالم الفعلى مفهوم المنفعة الكاسح سواء كانوا يدركون ذلك أو لا يدركونه، أى أننا بصدد ما يمكن أن نسميه تسليح الدين، فهم فى حياتهم الدنيوية ينصاعون لشروط السوق غارقين فى كلبية العلاقات النفعية العارية وحين يذهبون إلى الدين ليغتسلوا من قذارة العالم الواقعى تشتغل نفس الآلية التى جاءوا بها معهم من حياتهم اليومية حيث تجرى عملية مقايضة لا واعية أو ضمنية بين تقربهم إلى الله ابتغاء مرضاته من جهة، وبين رغبتهم لشراء مكان فى جنته لقاء هذا التقرب الذى لم يتحرر فعليا من تأثير العلاقات الواقعية وضغوطها من جهة أخري.

وكنت قد أخذت أتأمل فى مفهوم الشراء الذى يتكرر كثيرا فى خطب الوعاظ وشيوخ الكاسيت وهؤلاء الذين يقدمون فتاواهم فى الصحف والإذاعات للجمهور البسيط الذى يأكله القلق على مصيره فى الدنيا وفى الآخرة. ولاحظت تراجعا متزايد للدعوة إلى الالتزام بالقيم العليا والمثل الكبيرة فى ذاتها أى أن يكون الالتزام بعمل الخير فى ذاته إشباعا لصانعه بصرف النظر عن النتائج وقد لاحظت أيضاً أن للدعوة للالتزام بها دائما مقابلا هو وعد قوى بحياة مرفهة فى الآخرة بل وأحيانا ما يكون مكسبا فى هذه الدنيا.

لم ينج الدين إذن من حالة التشيؤ التى يفرضها السوق بل إنه يعمقها وإن بطريقته، ولما كانت الثقافة الدينية هى أحد المنابع الرئيسية لصناعة القيم والمثل العليا التى تقف بطريقتها على أرضية المسعى الإنسانى النزيه الذى ينشده الجمال والفن عامة من حيث التطلع للارتقاء بإنسانية الإنسان ضد السوق والتشيؤ والمنفعة العارية.. فإننا نكون قد حصدنا فى حياتنا العامة والسياسية النتائج المريرة لهذه العملية الجارية على قدم وساق فى حياتنا وفى ثقافتنا.



وربما يكون ما أقوله الآن إن صح استكمالا للتحليل السياسى الذى درس الظاهرة من كل جوانبها فهو يحاول الوصول إلى تفسير موضوعى لتراجع العمل السياسى بل وللتردى الأخلاقى الذى يسود العلاقات الاجتماعية رغم انتشار اللافتات الدينية البراقة والقوة والنفوذ المتزايدين للتيارات الإسلامية وكل ظلالها حتى إن نشاطها طبع الثقافة السائدة وأصبحت مفرداتها هى الأكثر تداولا وانتشارا بين الملايين من البسطاء.

نعود إلى ما طرحته فى أول هذه الافتتاحية أى يتراجع الأفكار والمفاهيم التى تقول إن الفنان والمثقف بعامة هو موقف وأنه مدعو قبل كل شىء وبعده إلى أن يحمل إلى جمهوره رسالة تحرر.

ولا تنسحب هذه الدعوة طبعا على المثقفين الذين يسخرون معارفهم وقدراتهم لإعادة إنتاج العالم القائم فى الوعى والممارسة، ولا تؤرقهم روح النقد والتفسير، ولا تلهمهم رؤى وتصورات جديدة عن عالم قائم على العدل والمساواة والكرامة الإنسانية، إن المعنى بهذا الموقف وبهذه الرسالة هو المثقف النقدى وهذا المثقف النقدى يشكل أقلية بين المثقفين لأن تكوينه فى ظل هذا السياق والمناخ العام هو عملية بالغة الصعوبة والتعقيد فى ظل ثقافة ضربها التقليد، وطبعتها الروح المحافظة بطابعها، وهيمن عليها الدين الذى يدعو إلى التسليم والطاعة مخاصما النقد والأسئلة.

وقد دخل – كما سبق القول فى منافسة مع العالم التجارى النفعى واستعار مفرداته وآليات عمله فى العلاقة بين الإنسان وربه.

المثقف النقدى هو إذن موقف ورسالة تحرر عليه أن يصل بها إلى أوسع قطاع من الجماهير رغم أن هذا النوع من المثقفين لا يشكل إلا أقلية من وسط يحكمه الفكر الرجعى والمحافظ الجامد ولكننا سوف نلاحظ أن هذه الأقلية هى التى تقدم إنتاجا ثقافيا جديدا مثيرا للجدل وهى التى تدخل بجسارة إلى المغامرة الفنية والفكرية على السواء وتطرح الأسئلة الكبرى نافية الإجابات السهلة ولذا وبالرغم من كونها أقلية ضعيفة حتى على المستوى المادى من زاوية علاقتها بعالم الثروات والبزنس – فهى نفسها التى تثير قلق العالم الراكد المحافظ وهى التى يستدعى وجودها غضب

الشيوخ وسدنة النظام معا ويرتاحون جميعا إذا ما ضربتها التجليات العدمية لاتجاهات ما بعد الحداثة دون تجلياتها الأخرى الإيجابية والتقدمية التى تدفع بمنجزات الحداثة إلى الأمام فى ميادين الديمقراطية والاشتراكية والتحرر الإنسانى الشامل وتزرع قيمها العليا فى الواقع الجديد وتؤسس لحركة يشتد عودها يوما بعد يوم لمناهضة العولمة الرأسمالية وغالبية هؤلاء الذين ينتقدون العولمة الرأسمالية ويتطلعون إلى تجاوزها بين المثقفين النقديين هم الاشتراكيون الذين يشكلون أقلية فى قلب الأقلية .

نعم إن المثقفين النقديين هم أقلية لكن العالم القديم يعرف جيدا أنها تلك الأقلية التى تهمس فتغير الدنيا ولذا وجبت محاصرتها ونفيها فى فقرها وإغلاق المنابر فى وجوهها واستبعادها وتكفيرها لحد القتل الفعلي..

وقضية هذه الأقلية مع ذاتها الآن حول الموقف والرسالة هى دون مبالغة محور وجودها وفاعليتها فهى مطالبة بأن تفك القيود على أكثر من مستوى ، وأن تعمل بصبر ودأب ودون يأس للوصول إلى جمهور تزداد قاعدته باستمرار وتفتح معه أبواب الأمل على أسس عقلانية لا نفعية ولا غيبية، وأن تبتكر الطرائق للتعامل مع الإرث الثقيل الذى تزاوجت فيه الروح التجارية مع الخرافة والقنوط. وينتج فى الوقت نفسه معرفة وفنا جديدا يثير القلق والدهشة ويخترق جدران السبات الطويل ويتجنب الإملاء والردود الجاهزة ويتمرد على النخبوية التى تجرى محاصرته فيها بعيدا عن جماهير متشوقة من أعمق أعماقها ورغم كل شىء للخروج على المعلب الجاهز وبخاصة على نزعات المنفعة التجارية الرائجة التى تحط من شأن الإنسان انتصارا للسلعة بل وتحوله هو نفسه إلى سلعة.. وحين يستسلم لهذه الوضعية يفقد احترامه لنفسه ويهدر كرامته.

نجح عدد من هؤلاء المثقفين النقديين والاشتراكيين فى خوض المعركة الانتخابية الأخيرة دون أن يستخدموا سلاح المال الذى لا يملكونه ،وليس لأنهم لا يملكون المال وإنما لأنهم يثقون فى إنسانية ونقاء سريرة الجماهير فى الأعماق حتى تلك الجماهير التى تعامل معها الطرفان الأقوى فى هذه الانتخابات باحتقار منطلقين من التسليم بأنه يمكن شراء كل الناس بعد تلويث ضمائرهم وتشويه وعيهم فقد تبارى

الإخوان المسلمون من جهة والحزب الحاكم من جهة أخرى فى إغداق الأموال لشراء أصوات الناخبين مستخدمين كل أساليب التزوير الأخرى ما يمكن تخيله منها وما لا يمكن تخيله ومع ذلك توجه ناخبون آخرون - هم بدورهم أقلية - توجهوا إلى صناديق الاقتراع ليمنحوا أصواتهم دون أى مقابل لمرشحين لا يملكون مالا لكنهم يملكون ثروة من القيم والنزاهة فضلا عن انتمائهم السياسى للجماهير الكادحة كما يتضح فى البرامج السياسية الاقتصادية الاجتماعية التى قدموها وفى رؤيتهم للعالم التى تتناقض مع رؤية سائدة قائمة على اعتبار الإنسان مجرد أداة لا هدف فى حد ذاته يستحق السعادة والعدل وطيب العيش وعالم اتتفتح فيه كل مواهبه وقدراته عالما خاليا من الاستغلال والاستبداد.

لعل فى نجاح هؤلاء المرشحين أو حتى حصولهم على أصوات كثيرة فى قلب هذا المناخ المسموم والمحموم بالبيع والشراء وبالسلع والتسليع وعبادة الأشياء والأموال رسالة هى بالقطع رسالة تحرر وتحرير فلا ننزعج كثيرا ولا نيأس لأن أصحاب الموقف والرسالة هم أقلية ، فالأقلية مفهوم وواقع متغير تحدده مع أشياء كثيرة قدرة أصحاب الموقف والرسالة على انتزاع الحقوق وعلى إيقاد هذه الشرارة التى تضئ لهم الطريق إلى الجماهير..

ولنا نحن المثقفين النقديين أن نفرح أيما فرح لأن شاعرا جميلا من «بور سعيد» هو «أحمد سليمان» قد حصل فى الانتخابات الأخيرة على أعلى الأصوات.. ولعله قد عرف كيف يوقد هذه الشعلة فأضاءت له طريق الوصول..

نعرف أن هذا الطريق طويل.. طويل.. لكن من سار على الدرب وصل.

المحررة

وردة

وداعا أيها الفتى الطائر



بغتةً، اتخطف يوسف شاكر الفنان الجميل الذي طالما اغتننت «أدب ونقد» بأغلفته ورسوماته وتصميماته الجميلة. اقتنصته أزمة قلبية من ذلك النوع الذي يقتنص أصحاب القلوب المجروحة. فهو واحد ممن يسميهم أهل الريف «ابن موت».

وابن الموت عادةً هو الفتي الجميل، الموهوب، المحبوب، المنذور للعمر القصير المنقصف. سنظل نذكر نبرة صوته الدافئة، وحركته الخافتة كالطيف، ولمساته الخفيفة العميقة، ومحبته الدافقة «لأدب ونقد» ولدورها في الثقافة الوطنية المصرية.

وداعا يوسف شاكر، أيها الفتى الطائر.

أدب ونقد

تحية

يوسف شاكر..والوجه المصلوب

عبد الرحمن شاكر

إنه ابن أخي.. والده هو المهندس الزراعى محمد على شاكر، وكيل وزارة التموين سابقا، ووالدته هى الأستاذة آمال محمد مرزوق، وكيل وزارة التربية والتعليم لشئون منطقة مصر الجديدة التعليمية سابقا، وعنها ورث يوسف موهبة الرسم وهوايته، فقد كانت تعمل فى بداية عمرها الوظيفي، مدرسة للرسم فى مدارس البنات، وكانت لها لوحاتها الخاصة التى تزدان بها بعض جدران منزلها.

ولد يوسف فى مدينة القاهرة فى الأول من أغسطس سنة ١٩٥٩، وتخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم الديكور فى عام ١٩٨٢، وحصل على دبلوم دراسات عليا عام ١٩٨٤.

وقد ظهرت موهبته فى الرسم منذ نعومة أظفاره، حيث نال جائزة دولية فى الرسم وهو بعد طالب فى المرحلة الإعدادية، فى مسابقة شينكار لرسوم الأطفال عن منطقة مصر الجديدة التى تنظمها الهند سنويا، وكان ذلك تحديدا فى عام ١٩٧٣ عندما تقدم للمسابقة كى يتسلمها عام ١٩٧٤.

عرفت يوسف عن كثب أكثر مما يكون بين الأقارب، فقد اتخذ له مرسما



وهو بعد طالب فى الكلية، فى المنزل الذى أقيم فيه، كان منزلا للعائلة، ولكنه خلا من سكانه، إلا من شخصى الضعيف، بوفاة الوالدين، وزواج الإخوة واتخاذهم مساكن مستقلة فى أماكن أخرى.

كان يوسف يلازم غرفة مرسمة ساعات طويلة، بل يلازم المكتب الذى يجلس إليه ليرسم. كان أول ما عرفته من رسمه هو لوحات ورقية غاية فى الجمال، تصور تصميما لمدينة الملاهى مستمدا من قصة «على بابا والأربعين حرامى»، لم يصدق بعض أساتذته الذين كانوا يمتحنونه أنها من رسمه، وظنوا أن أساتذة أخرين هم الذين رسموها له وأعاروه إياها، وكان ذلك فى الصف الثالث له بالكلية، أما فى البكالوريوس فقد صمم مشروعين كاملين لديكورات مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم واختار أكثرهما فنا، بحيث حصل على درجة الامتياز.

تلك هى مكانة ذلك الفتى الفنان الموهوب، عند الأكاديميين من أهل صناعته وهى الرسم.

كان يرسم ويرسم ولا يكف عن الرسم، كان من أحب الأعمال إليه هو أن يرسم بحرية، فى الموضوع الذى يختاره، مستخدما المواد التى يختارها: الورق أو خلافه، القلم الرصاص أو الألوان المائية أو الطباشير الملون. رسم بالطباشير الأزرق لوحة ضخمة على حائط مرسمه. ولا أجرؤ حتى الآن على إزالة هذه اللوحة بالكشط أو الدهان، لروعتها، وهى تصور وجه حصان وعنقه بالحجم الطبيعى تقريبا، أهم ما تلحظه فيها هو عينا الفرس، اللتان تشبهان عينى يوسف نفسه! مع استطالة فى وجه الفرس تقربه من وجه الرسام العظيم.. هل كان يرى نفسه فرسا جامحا يأبى أن يلجم أو يرتبط بقيد من نظام أو إرادة الآخرين؟!

رفض أن يعمل مهندسا للديكور طبقا لتخصصه، رغم ما كان يمكن أن تدره عليه هذه المهنة من مكاسب مجزية، ورفض أن يفتح مكتبا خاصا أو يلتحق بوظيفة فى التليفزيون أو المسرح، وكان ذلك كله متاحا لو أراد، مما كان يحتمل معه أن يتلقى تعليمات برغبات هذا الزبون أو ذاك، سواء فى تصميم ديكور شقة، أو محله التجاري، أو طلبات هذا المخرج أو ذاك من تصميم ديكور مسرحية أو تمثيلية، وما

إلى ذلك.

العمل الوحيد الذى ارتاح إليه بعض الشىء فى تعامله مع الآخرين، هو الرسم الإعلامى ، رسومات لمجلة أطفال كما كان عمله مع دار «الفتى العربى» الفلسطينية، أو أغلفة الكتب مع بعض دور النشر، حيث يقرأ موضوع الكتاب (فقد كان قارئا نهما)، ويختار ما يعبر به عن مضمونه، وكذلك تصميم بعض المجلات الثقافية والأدبية، وإثرائها برسومات من عنده.

توقه لأن يرسم بحرية كان يسيطر على نفسه، ويجعله يتمرد على كل نظام، أدركته بوهيمية الفنانين فى المرحلة الأخيرة من عمره، فتمرد حتى على نظام الزواج، والبيت الجميل الذى كان يعيش فيه مع أم ولده الوحيد النجيب «آلاء» الذى يدرس حاليا علوم الكومبيوتر، الذى كان يوسف نفسه وثيق الصلة به إذ عمل لفترة طويلة فى مؤسسة صخر المعروفة، وكذلك فى علاقته بالطباعة والنشر وما إلى ذلك.

من رسومه الخاصة التى أطلعنى عليها رسم صغير بالقلم الرصاص يصور فيها صليبا، ولكن بدلا من أن يكون مصلوبا عليه جسد آدمى بأكمله، صلب يوسف وجها فحسب، وجها تنضح قسماته بالمعاناة الهائلة.. هل كان يقصد نفسه أيضاً بهذا الرسم؟.. يرحمه الله!

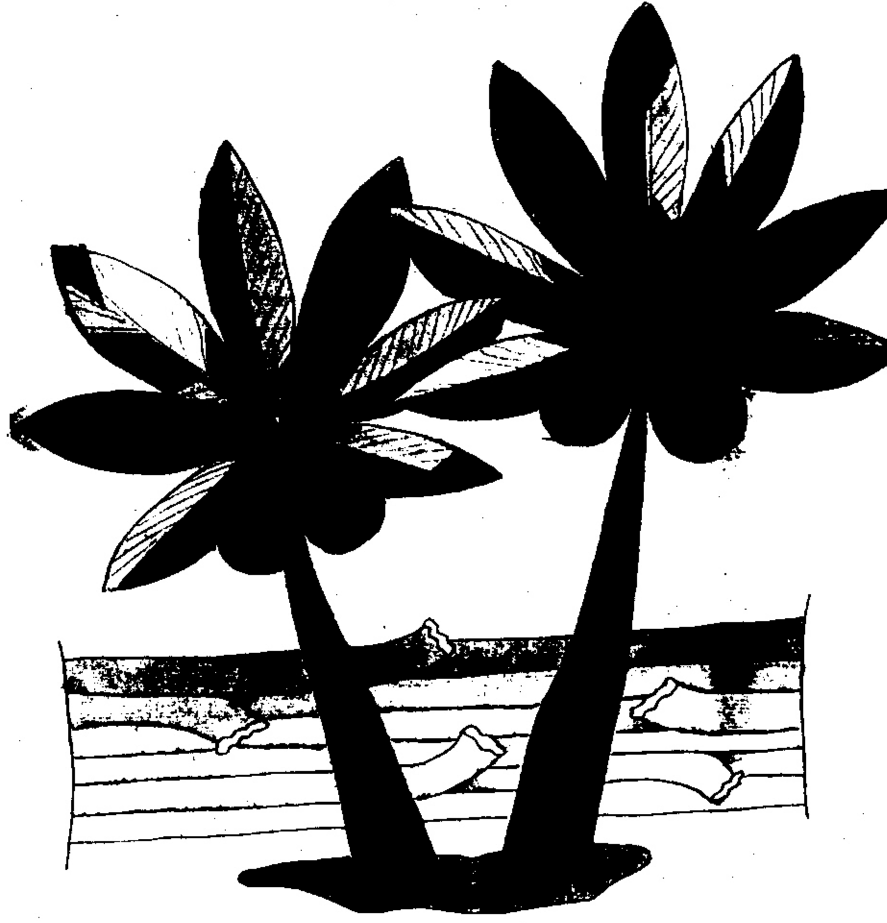
وردة

يوسف.. المتمرد على الواقع

د .أحمد حسام عابدين

تعـارفنا منذ الأعـوام الأولى للمرحلة الابتدائيـة.. ودامت عـلاقـتنا واسـتـمرت إلـى مـا يقرب من أربعـين عـامـا.. وتوطدت حتى أصبـحنا أكثر من إخوة وأصدقـاء.. كـان لنا العديد مـن الاهتمـامـات الفنيـة ولكن باتجـاهات مـختلفة.. وكـان الفنان يـوسف شـاكـر مـوهوبا منذ الأعوام الأولى من عمـره حـريصـا على تثقيف نفسه وتوسـيع مـداركه الفنية وغيـر الفنية.. وقد كـان هـذا الفنان يوسف شـاكـر مـحـاورا جيدا فى شتى المجالات والقضايا الثقافية..

بحكم هذه العـلاقـة الحـميمة تـعايشـت مع أعمـاله التـى تميزت بـالشـفـافـيـة ليست شفـافية أدواته ولكن الشفـافية التى تطابقت فيـها روحه مـع العمل والموقف، وتـعدت المراحل التـقليـدية للفن وانتـقل من الواقـع إلى الخـيـال، وتميزت أعمـاله بالأصـالة والعمق المصـرى الأصيل.. واستـمر هذا الفنان فى التعايش مع الواقع الذى رفض لما كان يعانيه من آلام والذى حاول أن يغـيره بفنه.. ومما كـانت كلمـاته الأخـيـرة «لا تحـبـوا بقلوبكم ولكن حبـوا بعقولكم فـالقلب أعمى وللعقل عينان» إلا نتـاجاً لما عـانه فى الواقـع الأخير



من حياته والذى رفضه عن طريق أعماله الفنية التى خرجت إلى هذا الواقع لتغييره والتأثير عليه..

فلننعى هذا الفنان الذى كان طيراً عاشقا اغتاله الواقع الأليم الذى لن تفارقنا روحه فبصماته الفنية أمامنا فى كل مكان..

وردة

فنان.. والعنوان إنسان

سامية أبو زيد

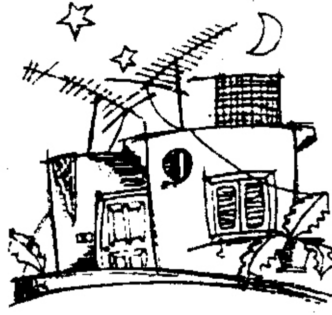
لن أكتب عن ملاك اسمه يوسف شاكر، بل عن إنسان كما ينبغى أن يكون الإنسان، وكان هو – أى يوسف شاكر – ذلك الإنسان فى كثير من الأحيان، لن أتحدث عن فنه وسأترك تلك المهمة أمانة فى عنق زملائه وأساتذته، فهم أدرى بقدره منى بحكم تخصصهم فحسب، ولكنى سأتحدث ها هنا عن لمحات من الذكريات التى جمعتنى وإياه علها تساعد فى رسم صورة تقريبية ليوسف الذى أعرفه، وقد تحمل فى طياتها حكايات شخصية بعضها مؤلم وبعضها بهيج.

قد لا يعرف القارئ صلة القرابة بينى وبين يوسف شاكر، وهأنا ذا أذكر أنه ابن خالى الأكبر بالمعنيين، أى أنه كان الولد الأكبر لخالى الأكبر، وقد نشأنا معا كخمسة إخوة ثم أصبحنا ستة بقدوم علياء صغرى إخوة يوسف، وعلى غير عادة الكثيرين لم يباعد الزمان بيننا وبينهم، لذا تجدنى أحار من أين أبدأ وإلى أين انتهي، ففى كل ركن من حياتى أجد لمحة هنا ولمحة هناك لا تخلو من وجهه ولا من ثاقب رأيه وحسن تدبيره.

ولعل أقرب ما يتبادر إلى الذهن هو أبعدهم غورا فى الذاكرة، يوم أن

جلس إلى مكتبه فى البيت ونحن نلعب ونصخب من حوله، كان يومها فى العاشرة من عمره تقريبا، ولكن موهبته كانت قد بدأت فى سرقته منا، فلم يكن يشعر بوجودنا ويبقى غارقا بين الورق والألوان، فى ذلك اليوم تطفلت عليه وجلست أراقبه ثم أخذت فى مقاطعته، ولم أكتف بهذا بل أخذت أقلب فى أشيائه وأبدى إعجابى بها، وكلما أعجبنى شيء وطلبته منه يعطينى إياه، حتى تنبهت أختى الكبرى لما حدث فأوقفتنى عن هذا المسلك الذى لم أجد فيه ساعتها أية غضاضة وذلك لأن يوسف لم يبد أى امتعاض أو ضنة بما لديه. كان سخيا جوادا بما لديه. ولم يتخل عن أسلوبه هذا حتى آخر مرة رأيته فيها، ولكن قبل أن أصل لآخر مرة، أكمل الحكاية بما حدث بعدها بسنوات بعد أن كبرنا، وأصبح لكل منا بيت وأولاد، فقد كنا نتزاور، وحدث ذات يوم أن ذهبنا وكان على ابنى فى سنته الثانية من العمر، وآلاء ابن يوسف يكبره بأعوام قليلة، فوجدت الزمن يعيد نفسه، إذ ظل على يبدى إعجابه بلعب آلاء فيعطيه إياها عن طيب خاطر، صحيح هذا الشبل منذ ذاك الأسد...

واقترب أكثر بذاكرتى إلى اليوم الذى أصيبت فيه أمى بأزمة حادة فى المرارة مصحوبة بارتفاع شديد لمستوى الأسيتون فى الدم، وكان يوسف فى ذلك اليوم عندنا، فتوجه بنا إلى المستشفى ، ولم يفارقنا حتى أطمأن على عمته أى والدتى وإلى أن حجزنا لها غرفة فى المستشفي، وتمر السنوات وأمى لا تنسى له هذا الموقف المفعم بالرجولة والإحساس بالمسئولية رغم صغر سنه فى ذلك الحين، وبعدها بسنوات عديدة وفى مرضها الأخير أدخلناها المستشفى انتظارا للأجل المتربص بالنهاية، ستة عشر يوما وهو يأتى من الصبح حتى موعد انتهاء الزيارة، لدرجة أنه فى بعض الأحيان كان يغفو فى مكانه من فرط الإجهاد. وأمر ما فى هذه الذكرى وأحلاها أننى كنت شديدة الالتصاق بأمى وكنت أعيش معها وأخدمها ولا أفارقها، وفى اليوم الرابع عشر لها فى المستشفى توقف قلبها عن الخفقان وتم نقلها إلى الرعاية المركزة، فلما أفاقت لم تقل سامية أو هدى (أختى الكبرى) بل قالت يوسف، حتى إن الأطباء استغربوا وقالوا إنها ما برحت تنادى شخصا أسمه يوسف، فلتحضروه لها، وبالفعل لم يتأخر عنها وأدخلوه عندها ليدور بينهما حديث طال لمدة



خمس عشرة دقيقة لم يبح فيه حتى آخر عمره وحتى آخر عمرها الذى انقضى بعدها بيومين.

ولئن كنت قد شعرت بالغيرة على أمى منه كلما تذكرت هذه الواقعة، تعود ذكرى أخرى فتمحو هذه الغيرة لتحل محلها الشعور بالامتنان على ما فيها من الألم، فقد ابتليت بثكل ابنتى وهى ابنة ستة عشر يوما، وكنت فى ذلك الحين ذاهلة عن الدنيا بسبب هذه الفاجعة، ثم عرفت بعد ذلك أن يوسف كان مع زوجى خطوة بخطوة فى إجراءات الصلاة عليها والدفن، وأنه كان له السند والعضد الذى يتكئ عليه.

ذلك كان أخى يوسف بعطفه وكرمه وحنانه، لاأذكر أنى مرضت ولم يعدني، ولا أذكر أنى التجأت إليه ولم يغثني، أما عن آخر مرة رأيته فيها فكان ذلك فى المستشفى فى العام الماضى قبل أن تنقطع أخباره، كان مصابا بذبحة صدرية نتيجة لوجود جلطة، يومها أصر بكرمه المعهود على توصيلى حتى باب المستشفى بعد أن تم إغلاق الباب الرئيسي، فخشى على أن أضل الطريق ولو فى المستشفي.

رحم الله يوسف شاكر الإنسان وعلى الله العوض فى الفنان الذى ثكلته أمه وأمته.

وردة

يوسف شاكر: شقيقى وصديقى

ياسر شاكر

قد يكون من الصعب التحدث عن فقيد رحل عن عالم كان يحيا فيه ويتفاعل متأثرا ومؤثرا بشكل كبير فى كل من حوله.

ولكن الأصعب أن يكون الحديث عن نفس الشخص كونه الأخ الأكبر.

فجميع الحضور عرف «يوسف شاكر» الفنان المبدع وينعاه اليوم من خلال فنه.

بينما البعض هنا ومنهم المتحدث الآن ينعى الفنان «يوسف شاكر» ليس كفنان فحسب ولكن ننعى فيه الأحاسيس الداخلية الإنسانية الجميلة والتى أفرزت فنه الذى أثر ومازال يؤثر فى كل من يرى ويستمتع بخطوطه الناعمة التى تشع جمالا وحساً مرهفاً.

فمن صغره لمس فيه أحاسيسه الفنية العالية والتى تشكلت من خلال نشأته.

مع أم فنانة ملأت عليه نظره بأعمال فنية تشكيلية من رسم ونحت

وأعمال خزف.

وامتزج هذا بتكوين وجدانى وفكرى من خلال عائلة الأب ذات التاريخ الدينى والأدبى والسياسي، مما أدى إلى تكوين فنان له طابع وطنى مصرى متمسك بأصوله المصرية ومتأثر بالمحيط العربى القومى يفتخر بعروبته ويرفض الزحف الثقافى للحضارة الغربية الدخيلة والكاسحة للهوية فى أرجاء العالم أجمع.

هذا مع انفتاحه على مختلف الثقافات الفنية سواء القديم منها أو الحديث، وكذلك تعامله مع التكنولوجيا الحديثة بكل أدواتها لإخراج فن خاص معاصر، له أصوله وهويته المصرية.

وقد تأكد هذا الانفتاح فى التعاون بينه وبين الكثير من الهيئات والمنظمات الثقافية الإقليمية والدولية، التى قامت بنشر أعماله وكذلك تكليفه بتصميم وتنفيذ الكثير من الأعمال من خلالها.

لم يكن «يوسف شاكر» سياسياً بالمعنى المتعارف عليه ولكنه كان فنان مثقفاً يعى تماما موقع المجتمع الذى أفرزه بكل ما فيه من مقومات حضارية عريقة وأصول ثقافية تمتد لآلاف السنين.

وكذلك يعى أيضاً المشكلات والقضايا والتحديات التى تواجه هذا المجتمع.

وقد حاول «يوسف» التعبير عن هذا الوعى الوجدانى بفنه الذى احترمه وبذل فيه كل عطائه وجهده كفنان مصرى عربى بكل المعاني.

كلنا نعرف «يوسف شاكر» بمزاج الفنان المتقلب المهموم أحياناً كثيرة، والمرح الرقيق العطوف أحيانا أكثر.

فقد كان «يوسف» الأخ هو مصدر التمسك بالقومية العربية والوطنية المصرية بالنسبة لى من خلال أعماله ومحاوراته وتفاصيل حياته اليومية.

فى الوقت الذى كان يجب أن أكون أنا المؤثر فى هذا الجانب من خلال عملى داخل المؤسسة العسكرية المصرية فقد كان هو مصدرى الأول فى فهم وتذوق الكثير من الفنون حيث كان هو «الفنان المتذوق» وعلمنى أن أكون «المتذوق الفنان».

كمـا كـان لـه الفضـل علـيَّ فى التعـرف على الكثـيـر من الاتجـاهات الثـقـافـيـة والفنية والسـيـاسـيـة داخل المجـتمـع، وكذلك الأفراد القائمون والناشطون فى هذه الاتجـاهات، والذى أدى بى إلى تكوين نظرة فكرية خاصة.

كان هذا هو الأخ الأكبر والفنان المبدع «يوسف شاكر» ومن المؤكد أنه لا يتسع الوقت ولا الكلمات لإيفائه حقه.

بطاقة

يوسف شاكر

● من مواليد القاهرة، الأول من أغسطس ١٩٥٩م.

● خريج كلية الفنون الجميلة قسم الديكور ١٩٨٢ ودبلوم الدراسات العليا ١٩٨٤.

● اكتسب مجموع خبراته من خلال العمل بالأقسام الفنية فى العديد من دور النشر الإقليمية والدولية، والعمل فى إخراج الكتب والمطبوعات ورسوم الأغلفة، وكذلك التصميم الداخلي، ورسوم كتب الأطفال، وكذا تصميم الشعارات التجارية والمطبوعات الدعائية والملصقات . كما كانت له خبرة خاصة متنوعة فى مجال التصميم الجرافيكى على الكمبيوتر باستخدام البرامج المختلفة للنشر ومعالجة التصميمات والصور والرسوم.

● التاريخ المهنى..

١٩٨٠ – ١٩٩٦ المركز الجرافيكى العربي

١٩٨٣ – ١٩٨٤ التليفزيون المصري.

١٩٨٤ – ١٩٨٩ دار الفتى العربى للنشر والتوزيع

١٩٨٧ – ٢٠٠١ دار مصرية للنشر والتوزيع

١٩٨٧–..... مجلة «أدب ونقد»، وكتاب «الأهالى».

١٩٨٩ – ١٩٩٢ دار المستقبل العربى للنشر والتوزيع.

١٩٨٩ – .... وزارة الثقافة.

١٩٩٢–.... دار إلياس للطباعة والنشر

١٩٩٢–.... المكتب الإقليمى بالقاهرة لمنظمة الأمم المتحدة للطفولة (اليونيسيف).

١٩٩٥ – ١٩٩٧ مؤسسة صخر للكمبيوتر.

● وقد شارك بفنه فى العديد من الأعمال والتى كان أكثرها انتشاراً:

– مشروع «ورشة رسامى كتب الأطفال عن حقائق الحياة» تحت إشراف اليونيسيف ومركز ثقافة الطفل.

– سلسلة الكتب المرشدة لمشرفة الحضانة عن منظمة اليونيسيف.

– سلسلة كتاب «أدب ونقد» الفصلية.

– سلسلة كتاب «المسرح العربي» عن الهيئة العامة للكتاب.

– سلسلة كتاب «كتكوت الكتب» لمعرض كتب الأطفال الدولى بالقاهرة.

– المشروع القومى للكتاب (ترجمات).

– مجلات «أدب ونقد» و«المحيط الثقافى» و«الفنون الشعبية».

– إصدارات وزارة الثقافة عن «مهرجانات المسرح التجريبي».

– إصدارات مهرجان الفولكلور الدولى.

– إصدار (واقع ثقافى) عن وزارة الثقافة

إهداء للفنان «محيى الدين اللباد» (٣٠ سنة رسم للأطفال).

فكر

الإمام الغزالى.. عدو الفلاسفة

وديع أمين

ولد أبو حامد بن محمد الغزالى فى طابران من ضواحى مدينة طوس بخراسان سنة ٤٥٠ هجرية الموافق ١٠٥٨ ميلادي. وكان أبوه رجلا فقيرا صالحا يقوم بغزل الصوف وبيعه فى دكان يملكه بسوق الصوافين. ومن هنا جاءت صفة الغزالى، وحين حضرت أباه الوفاة أوصى به وبأخيه أحمد إلى صديق له متصوف. ولما مات توفر الصديق على تعليم الصبيين حتى فرغ المال الذى خلفه لهما أبوهما. عند ذلك قال لهما الرجل: أنا رجل فقير ليس عندى ما أنفقه ونصحهما بأن يلجأ إلى مدرسة لكى يتوفر لهما القوت الذى يعينهما على مواصلة الحياة. ودرس الغزالى الفقه على أحمد بن محمد الراذكاني. ثم انتقل الغزالى إلى نيسابور عاصمة السلجوقيين وهى مدينة العلم بعد بغداد، ورافق إمام الحرمين أبى المعالى الجوينى ودرس عليه الجدل والأصول، وأعجب إمام الحرمين بذكائه فعينه مساعداً ونائباً له حتى صار أنظر أهل زمانه ولما مات إمام الحرمين عينه الوزير السلجوقفى نظام الملك مدرساً فى المدرسة النظامية

ببغداد، وهى الجامعة الشهيرة التى أنشأها نظام الملك سنة ١٠٥٧م، وكان عمره فى ذلك الوقت ٣٣ سنة، وتولى تدريس ثلاثمائة من الطلبة. وارتفع صيته وبلغ من الشهرة درجة لم يصل إليها عالم فى ذلك الوقت، وطارت شهرته إلى أقصى العالم الإسلامى وحقق من المجد والسمو والرفعة ما لم يحققه عالم إسلامى من قبل وتقرب إليه العلماء والوزراء، واتسعت حلقته وكثرت مؤلفاته، وكتب فى هذه الفترة من سنة ٤٨٤ إلى ٤٨٨ أهم مؤلفاته مثل «المستظهرى» فى الرد على الفرق الباطنية بتكليف من الخليفة المستظهر بالله وأسماه باسمه. وكانت عقائد الباطنية وعلومهم قد عظم شأنها وازداد خطرها ضد نظالم الحكم واستقطبت كثيراً من الشباب وطلاب العلم. وفى بغداد كتب أيضاً «الاقتصاد فى الاعتقاد» ويبسط فيه علم الكلام، وكتابه «إحياء علوم الدين» جمع فيه أصول الدين والعقائد والعبادات والأخلاق وقواعد السلوك التى ينبغى للمسلم أن يسير عليها و«ميزان العمل» فى الأخلاق و«معيار العلم» فى المنطق ولما هاله أمر المفكرين الأحرار كتب فى الدفاع عن الدين الإسلامى «مقاصد الفلاسفة» فى ثلاثة أجزاء ثم كتب «تهافت الفلاسفة» الذى هاجم فيه الفلاسفة وهو من أهم مؤلفاته.

ثم أصيب فى هذا الوقت بأزمة نفسية نتيجة الشك بالعقل والعلم والعالم ورغبته فى الوصول إلى الحقيقة المطلقة والسعادة واليقين. وكان له ميل شديد للتصوف فتوقف عن التأليف وكف عن التدريس وقطع العلائق وهجر الناس، وأصيب بمرض شديد أدى إلى اعتلال صحته ولم تسمح له نفسه القلقة بأن يستمر أكثر من ذلك، وأدراك أنه على شفا جرف هاو أن لم يعمل على تدارك هذه الحال.

ولم يزل يتردد بين تجاذب شهوات الدنيا ودواعى الآخرة، حتى استقر رأيه وعزم على الرحيل وأخفى أمر خروجه عن الخليفة والمسئولين والمعارف والأصدقاء وهو ينوى الخروج من بغداد وتظاهر بالعزم على الخروج إلى مكة بينما هو يدبر فى الحقيقة الرحيل من بغداد وفى عزمه ألا يعود إليها ثانية. وفرق ما كان معه من المال ولم يدخر إلا قدر الكفاف وقوت العيال. وودع مظاهر المجد والشهرة لا هم له إلا العزلة والخلوة والرياضة الروحية ومجاهدة النفس من أجل تزكية النفس وتهذيب

الأخلاق وتصفية القلب لذكر الله تعالى وفقا لتعاليم الصوفية. وغادر بغداد وظل إحدى عشرة سنة متنقلاً بين بغداد ومكة وبيت القدس والإسكندرية حتى وصل بلاد الشام وأقام بها قرابة سنتين. وكان يعتكف طوال النهار فى أعلى منارة الجامع الأموى بدمشق منفرداً سابحاً فى تأملاته العميقة أملا فى الوصول إلى الحقيقة المطلقة فى الحياة الروحية والتأملات الدينية. ولكنه لم يجد الراحة التى ينشدها وقد عاوده الحنين إلى العيال والوطن. وكانت مشاعل الزمان وضرورات المعاش تشغل باله وتفكيره فعاد إلى الحياة العملية مهتماً بتقويم الأخلاق وتمجيد الإسلام حتى لقب بزين الدين وحجة الإسلام. وكان أكبر باعث على عودته إلى العالم العملى إلحاح فخر الملك الوزير السلجوقى الذى عرض عليه مهنة التدريس بنظامية نيسابور مظهراً له أن من الخطأ حرمان أبناء المسلمين من المعرفة التى وهبها الله له فقبل الرأى وجعله يقطع جولته ويعود إلى نيسابور، وهناك عهد إليه برئاسة المدرسة النظامية بنيسابور عام ٤٩٩هـ. وكان ذلك فى عهد «سنجر السلجوقى» ابن ملك شاه. ورجع بعد عودته من العزلة التى فرضها على نفسه طوال ١١ سنة إلى التدريس والتأليف، وطلع على الناس بفلسفة جديدة تتمثل فى التصوف بعد أن سلك هذا الطريق، ويصف الغزالى الغاية والنتيجة التى وصل إليها فيقول: «ودمت على ذلك مقدار عشر سنين وانكشف لي خلال هذه الخلوات أمور لا يمكن احصاؤها واستقصاؤها، والقدر الذى أذكره ينتفع به أنى علمت يقينا أن الصوفية هم السالكون لطريق الله تعالى وأن سيرتهم أحسن السير، وطريقهم أصوب الطرق.، وأخلاقهم أذكى الأخلاق بل لو جمع عقل العقلاء وحكمة الحكماء وعلم الواقفين على أسرار الشرع من العلماء ليغيروا شيئاً من سيرتهم وأخلاقهم فإن جميع حركاتهم وسكناتهم فى ظاهرهم وباطنهم مقتبسة من نور مشكاة النبوة على وجه الأرض نور سيضاء به» وكتب فى هذا الوقت «المستصفى» الذى يعد من أركان الفقه الثلاثة، و«كيمياء السعادة» و«مشكاة الأنوار» ولم يمكث فى التدريس أكثر من عام حتى اغتيل الوزير فخر الملك بيد أحد الباطنيين وعلى إثر ذلك ترك الغزالى الاشتغال بالنظامية وغادر نيسابور حوالى سنة ١١٠٧م الموافق ٥٠٠هـ واعتكف فى منزله بطوس وقام ببناء مدرسة للفقراء وتكية للصوفيين بجوار بيته وانقطع للتدريس بمدرسته وتدوين سيرته الذاتية

فى كتابه «المنقذ من الضلال» وظل يقوم بالتدريس حتى وفاته سنة ١١١١م وعمره ٥٣ سنة. ودفن بظاهر قصبة طابران بضاحية بلدته طوس.

عاش الغزالى فى عصر ملىء بالإضطرابات السياسية ويعج بمختلف الفرق السياسية والثقافية والثورية والدينية المعارضة. وفى ظل أنظمة حكم اقطاعية متخلفة مستبدة، وكانت الجماهير تعانى من الاستغلال والضرائب الباهظة والطغيان والاستبداد. وكان التعرض بالنقد لسياسة الحكام والسلاطين يكلف المرء حياته.

وكان المرء يؤخذ بالظنة ولمجرد الشك فى أنه معاد ويتعرض للتعذيب والهلاك حتى امتلأت السجون بالعناصر المعارضة من المثقفين والفرق الباطنية والجماعات السياسية والدينية المختلفة. وكان الذى يرفض وظيفة أو عطية من السلطان يعد من الخارجين والمعادين للسلطة.

لقد ظلت مشكلة النزاع بين الدين والفلاسفة، وهى الاشكالية التى تعد من أهم المشكلات فى تاريخ الفكر والثقافة العربية الإسلامية منذ عرف المسلمون الفلسفة فى القرن الثانى للهجرة وانتشرت فى عصر الترجمة وفى زمن الخليفة المأمون الذى شجع الفلاسفة والتفكير الحر. ولكن هذا النزاع لم يتوقف حتى القرن السابع الهجري، وبلغ هذا النزاع ذروته فى أواخر القرن الخامس الهجرى مع كتاب «تهافت الفلاسفة» للإمام أبو حامد الغزالي، الذى سجل بداية انتصار الدين وهزيمة الفلسفة وصدرت الفتاوى بتحريم الاشتغال بالفلسفة وتدريسها ومن ثم الاختفاء تماماً من الحياة الثقافية للمسلمين فى المشرق العربي. ويشكل كتاب «تهافت الفلاسفة» مرحلة تراجع وانهيار الفلسفة العربية الإسلامية، وهو تعبير عن المرحلة الاجتماعية المتدهورة فى التاريخ العربى الإسلامى والانهيار الاجتماعى والاقتصادى والثقافى والأخلاقي.

ويتألف الكتاب من أربع مقدمات ذكر فيها منهاجه فى البحث وعشرين مسألة وخاتمة فى المقدمة يشرح حال الفلاسفة وفرق علومهم التى تصادم الشريعة والتى لا تصادقها، وناقش الفلاسفة فى شرائعهم ومقدماتهم للبحوث الإلهية. ويؤكد فى المقدمة الأولي: أن أرسطو قد انتهت إليه الرياسة على الفلاسفة سقراط وبقراط وأفلاطون، والثانية: إن بعض آراء الفلاسفة لا تتعرض للدين لأنها آراء طبيعية

كالبحث فى الكسوف والخسوف وهذه تتعرض للمدح أو الذم. والثالثة : بيان تهافت الفلاسفة وضعف استدلالهم وتناقضهم واختلافهم وتهافت عقيدتهم. والرابعة: إن تمسك الفلاسفة بالرياضيات والمنطق منهجين للفكر ليس ضرورياً بالنسبة لأصول الدين لأنها تتعلق بعلم الحساب والهندسة وعلم هيأة العالم وليس يتعلق شىء منها بالأمور الدينية.

أما المنطقيات فلا يتعلق شىء منها بالدين. كما أخذ الطبيعيات لأنها علم ليس فيه ما يضر بالدين فهو يبحث فى جسم العالم كما يبحث الطب فى جسم الإنسان، وكما ليس من شرط الدين إنكار الطب فليس من شرط الدين إنكار علم الطب فليس من شرطه أيضا إنكار ذلك العلم إلا فى مسائل معينة. أما بالنسبة للسياسات فقد أباح النظر فيها لأن كلام الفلاسفة فيها يرجع إلى الحكم المصلحية المتعلقة بالأمور الدنيوية والإيالة السلطانية وتبقى الخلقيات وهى مباحة مستحبة لأن كلامهم فيها يرجع إلى حصر صفات النفس وأخلاقها ثم بعد ذلك يشرع الغزالى فى بحث مسائل الفلاسفة ومناقشتهم فى ذلك فى ضوء البحث والحجة العقلية وهى عشرون مسألة: ويعرض صلة الله بالعلم وتشمل المسائل الأربعة: قدم العالم وأبدية العالم والزمان والله فاعل العالم وصانعه، والعجز عن إثبات وجود الصانع والوحدانية والعجر عن إثباتها والصفات الإلهية والعلم بالجزئيات ومسائل فلكية وطبيعية والسببية والنفس الإنسانية وبعث الأجساد وحشرهم ويقول الغزالى فى الخاتمة لابد من تكفيرهم فى ثلاث مسائل: إحداها قولهم بقدم العالم، والثانية قولهم: إن الله لا يحيط علماً بالجزئيات الحادثة والثالثة :إنكار بعث الأجساد وحشرها. فهذه المسائل لا تلائم الإسلام بوجه ومعتقدها معتقد كذب الأنبياء صلوات الله عليهم وسلامه. وأنهم ذكروا ما ذكروا على سبيل المصلحة تمثيلاً لجماهير الخلق وتفهيمها وهذا هو الكفر الصراح الذى لم يعتقده أحد من فرق المسلمين.

لقد واجه الغزالى وهو يدرس الفكر اليونانى أن كل الفلاسفة اليونانيين ينطلقون جميعاً من فكرة «لا شىء من لا شىء» التى هى أصل ثابت عند كل الفلاسفة اليونانيين مثاليين أو ماديين، أى أن فكرة «قدم المادة» وأن العالم قديم وليس مخلوقاً الأمر الذى يتعارض بالنسبة للدين الإسلامى وديانة عيسى وموسى فإن فكرة «الخلق

من لا شيء» وأن العالم محدث تعد ثابت فى العقيدة الدينية، وإلا انهار الدين من الأساس، هذه الخطورة أدركها الغزالى عند تصديه للفكر اليونانى وفلسفة أرسطو بالذات التى تقول «إن لا شيء من لا شيء» ويقدم العالم والصورة متضمنة فى الأشياء، وأدرك مدى خطورتها على البنية الدينية كلها، وتعارضها مع الدين الإسلامى تعارضاً مطلقاً، بل تهدم الدين من الأساس لأنها ترجع فى نهاية التحليل إلى قضية قدم المادة أى قدم العالم.

ويرى المفكر المغربى الدكتور محمد عابد الجابرى أن الغزالى قد أدرك هذه الحقيقة وهو يدرس الفكر اليوناني، فضخمها أيديولوجيا لأنه كان يعبر عن منعطف فى التطور، منعطف التراجع والانكماش والارتداد إلى الذات دفاعاً عن ما هو قائم، وخوفاً من انهيار كل شيء» مجلة الأقلام المغربية . مارس ١٩٥٦.

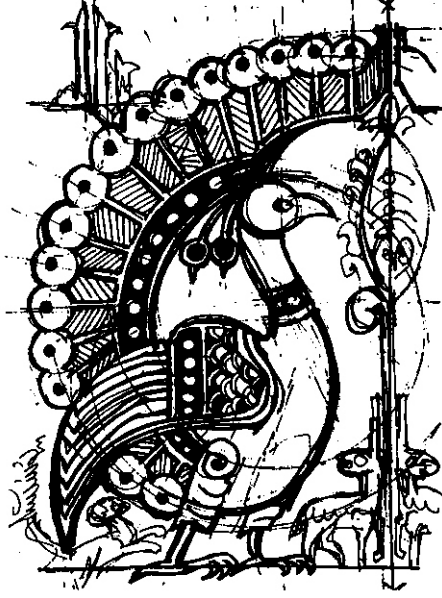
لقد عاصر الغزالى مرحلة تاريخية حافلة بالفساد والتخلف الاجتماعى والانحلال الخلقى وتمزق الدولة المركزية العربية الإسلامية فى بغداد، وظهور دولات اقطاعية أعجمية وتركية وفارسية. وقد منع الاستبداد المطلق انتقاد الظلم والفساد حتى شاع اليأس والاستسلام بين الرعية. ويتضح ذلك من فتوى الغزالى بشأن جواز إمامة السلطان الظالم أو المفضول وهو فى واقع الأمر فيه تبرير للأوضاع الفاسدة التى عاش فى ظلها ويرى الغزالى «إن الأصل فى الإمامة تقديم الأفضل على غيره، ولكن إذا عقدت الإمامة للمفضول دون الأفضل وكان فى خلع المفضول إثارة للفتن وإضطراب الأمور يجز خلعه والاستبدال به، بل تجب طاعته والحكم بنفوذ ولايته وصحة إمامته».. ويرى الغزالى أيضا: «إن ذلك لا يعد متسامحاً فى شروط الإمامة، ولكن فى التنازل عن رتبة الاجتهاد فى مثل هذه الحالة من قبيل الضرورات التى تبيح المحظورات منعاً من تعطيل المصالح بإنفراط عقد الإمامة». (الفكر السياسى عند الباطنية وموقف الغزالى منه. أحمد عرفات القاضي. ص٢٢٦).

وقد تعدل رأى الغزالى بعد أن تصوف فى آخر حياته وذلك فى كتابه «المنقذ من الضلال» أن ما نقل عن أرسطو ينحصر فى ثلاثة أقسام. قسم يجب التفكير به، وقسم يجب التبديع به، وقسم لا يجب أنكاره أصلاً. ورتب المسائل ترتيباً آخر فجعل أولها عدم حشر الأجساد، وانتهى بقدم العالم. وهو رغم اعترافه بالرياضة والهندسة

وعلم هيئة العالم وليس يتعلق بشيء، منها بالأمور الدينية نفياً وإثباتاً. بل هى أمور برهانية لا سبيل إلى مجاحدتها بعد فهمها ومعرفتها، ومن ينظر فيها يتعجب من دقائقها ومن ظهور براهينها، فيحسن بسبب ذلك اعتقاده فى الفلاسفة، فيحسب أن جميع علومهم فى الوضوح وفى وثاقة البرهان كهذا العلم» ورغم موافقته على الجانب الأخلاقى والروحى للعلم إلا أنه يرفض جانبه الفلسفى العقلاني. كذلك رفض الغزالى ما ذهب إليه الفلاسفة المسلمون من استخدام المنطق كأداة عقلية للبرهنة على وجود الله وأن العقل أساس الإيمان السليم. وفى رأيه أن معرفة الله لا تكون عن طريق العقل بل عن طريق الوسيلة الصوفية، وهى الإلهام بشرط أن تتصفى النفوس من أدران الغايات، وأن أحسن طريق للحصول على سعادة الدارين أن ينقطع المرء لذكر الله إلي أن تفيض عليه الرحمة وينكشف له سر الملكوت.

كانت فلسفة الغزالى موجهة أساسا ضد المفكرين الأحرار والفلاسفة الذين سبقوه وفى الوقت نفسه ضد المفكرين الأحرار من علماء وفلاسفة عاشوا فى عصره هم إخوان الصفاء وكانوا ثائرين يثيرون وعى الناس، والذين جاهروا بآراء تمس الدين مباشرة وذمة الحكام وظلمهم: ألم يقل هؤلاء أعلم يا أخى أن قوة أهل الشر قد تناهت وكثرت أفعالهما فى العالم فى هذا الزمن» وقولهم «إن الشريعة قد دنست بالجهالات واختلطت بالضلالات ولا سبيل إلى غسلها وتطهيرها إلا بالفلسفة، وذلك لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية والمصلحة الاجتهادية» هذا بجانب العلماء والفلاسفة المثقفين والتجار والشباب والفرق الدينية الذين يهدفون إلى إعادة بناء الدولة المركزية العربية الإسلامية على أساس من العلم والحق والعدل والحرية إلى جانب الشريعة فيما يعرف «بالتوفيق بين الدين والفلاسفة».

هذا وقد اختلفت الآراء حول تصنيف الغزالى فهو بين العلماء لا يمكن حصر مؤلفاته فقد كتب فى أصول الفقه وعلم الكلام والمنطق والزهد وعلوم الاجتماع والأخلاق، وخاض معارك حامية ضد الأفكار الباطنية، فضلا عن دوره المهم فى وضع نهاية للخلافات بين المبادئ الصوفية المناقضة للسنة وقواعد الشريعة وأحكام القرآن الكريم فى عصره، حتى لقب بزين الدين وحجة الإسلام، وهو أيضا مفكر وفيلسوف وله تفكيره الخاص فى محاربة الفلسفة، وما تزال أفكاره الفلسفية تثير الجدل



والنقاش حتى اليوم، وأن هناك من الباحثين من يعدونه من أكبر الفلاسفة الذين عكست فلسفتهم تدعيم العلاقات الاقطاعية البدائية المتخلفة فى ذلك العصر. وفى الوقت الذى كانت فيه الفلسفة العربية الإسلامية قد قضى عليها فى المشرق نتيجة طعنات الغزالي. كانت الفلسفة العربية الإسلامية تنهض فى الأندلس على يد الفلاسفة التقدميين ابن مباجة وابن طفيل وابن رشد من رواد التنوير الذين أعادوا للعقل العربى الإسلامى مكانته السامية والمساهمة فى صرح النهضة الفكرية والحضارة الأوربية الحديثة. وأياً كان موقف المؤيدين أو المعارضين من فلسفة الغزالى فقد كان رحمه الله كريم النفس. وكان يعتقد فى كل ما كتب أنه يدافع عن الدين الإسلامى وإثبات أفضليته على سائر الأديان وعلى الفلسفة خصوصا.

الديوان الصغير

درب عسكر لمحسن مصيلحى

درس فى الكوميديا الشعبية



تقديم:

عيد عبد الحليم

مع كثرة انشغالاته النقدية والتى اتسمت بطابع تحليلى للعروض وللنصوص المسرحية لم ينس الناقد الراحل د. محسن مصيلحى أنه كاتب مسرحى مبدع، فقدم مجموعة من المسرحيات لعل أشهرها «اللى بنى مصر» و«نازلين المحطة الجاية» و«عصفور خايف يطير» و«درب عسكر» التى أخرجها عصام السيد فى منتصف الثمانينيات على مسرح «الغرفة» والذى أسسه – فى ذلك الوقت – المخرج الراحل عبد الغفار عودة والذى قدمت على خشبته مجموعة متميزة من العروض لكنه أغلق فى نهاية الثمانينيات نتيجة ممارسات بيروقراطية.

وقد شارك فى بطولتها «عبلة كامل وسامى عبد الحليم وحسن الديب ومحمد دردير.

وهو عرض حاول فيه «مصيلحى» أن يستلهم الفرجة الشعبية مستخدماً أطرها الفنية المتوارثة كالحكواتى وخيال الظل.

الطبعة الأولى.

وقد أشار مصيلحى إلى الغرض من عرضه حين قال فى مقدمة المسرحية «هذا النص محاولة تأريخ لبعض الفنون الشعبية، وأهمها فن الارتجال فى بعض نماذجه الدرامية، وفى الوقت نفسه محاولة لتقديم الممثل المعاصر فى شكل ممثل الارتجالى له ما للمثل الارتجالى القديم من قدرات وتصورات وخيال..

أى أنه يجب أن يملأ بعض فراغات هذا النص بإبداعاته الخاصة. وهذا التصور المبدئى قابل لإعادة الصياغة مرة أخرى وفقاً لامكانات الممثلين ووفقاً لتصور العمل الجماعى فى مثل هذه العروض الحية والمتجددة يومياً.

والعرض يعتمد على التمثيل فقط، وعلى هذا فليس هناك ديكور بالمعنى

المعروف وإنما إشارات بسيطة تدل على المكان أو الشخصية. ومن هنا فإن عنصر الإخراج يكتسب أهمية فائقة فى استفزاز المتفرج وجذبه إلى المشاركة الحيوية فى العرض المسرحى.

وهذا ما رأيناه بالفعل فى التركيبة المسرحية التى تم فيها اندماج الشخصية الحقيقية للممثلين مع الشخصية الفنية التى يتناولها العرض فنرى – مثلاً – أبطال العرض يظهرون باسمائهم الحقيقية «عبلة كامل، وسامى عبد الحليم، ،ومحمد دردير، وحسن الديب، وزين نصار، ومخلص البحيري، وحنان يوسف».

وربما جاء ذلك للخروج من نمطية الأداء ليتناسب مع هذا اللون المسرحى الذى يعتمد على آليات تجريبية تستمد طزاجتها من فطرية التراث، وتتلاشى فيه حدود الزمان والمكان ولا يصبح لهما أى اعتبار كما كان فى المسرح التقليدي، ومن ثم يصبح الإطار التمثيلى هو محور العمل الفني، ويكون العتبة الأولى للمسرح، بما فيه من فضاءات شاسعة للأداء الحركى والإيمائى.

وإذا كانت النهضة المسرحية الأوروبية قد قامت على عدة عوامل فنية من أهمها تفعيل دور الديكور بأنواعه المختلفة من «إضاءة وصوت وسنوغرافيا وديكور بصرى إلخ».

فإن محسن مصيلحى مؤلف العرض وعصام السيد مخرج العرض اعتمدا – كثيرا – الديكور الحركى بشكل أساسي، حيث أصبحت حركة الممثلين على خشبة المسرح هى محور العرض كبديل حيوى عن الديكور البصرى الذى يقول عنه «فورست» مشيراً إلى إحدى وظائفه الحيوية «أن الممثل يرتبط بالماديات الموجودة، بمعنى أن حركات الممثل وإيماءاته ونظراته يحكمها وجود هذه الأشياء المادية التى تشترك فى الأداء».

وأرى أن هذه حيلة ذكية من المؤلف والمخرج حتى لا ينشغل المشاهد بكثرة التفاصيل وتناثرها على خشبة المسرح، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لأن هذا النوع من المسرح المعتمد على الفرجة الشعبية لا يريد الاتكاء على أقنعة بديلة خارجة عن إطاره لأنه يحمل فى داخله دلالات ورموز اجتماعية وسياسية متعددة.



أما عن أحداث العرض فتدور فى شارع شعبى يملؤه المارة، وفجأة يظهر فنانو خيال الظل والأراجوز وينادى واحد منهم بنداء تقليد يعلن عن هوية هذا الفن:

يا الله يا افنديات، تعالوا يا بهوات، خيال
الضل بتلات مليمات. أما المؤلف وأنا
المخايل. أنا البنا وأنا المناول. يالله يا
افنديات يا لله يا بهوات. ادخل هنا، عندي
صندوق الخيال والأحلام، غرفة الضحك
والأوهام، يا اله يا خلق، يا لله يا أنام
اتجمعوا قوام عندى خيال الضل طيف
الخيال، أنا المخايل وأنا الخليفة:
خليفة ابن دانيال، والشيخ على النحلة
، وداود المناوي، وحسن القشاش، عندى
التاريخ والتفاريح، عندى العبر والمواعظ
عندى الهم وتقليب المواجع، عندى زادك وزوادك
من الهنا والسرور، ترجع لأولادك مجبور ومسرور، بتلات
مليمات، يا لله يا افنديات، يا لله يا بهوات، حالا الفرجة
والخيالات .. أنا سليل الفن والكرامات.

لكن يفاجأ هذا المنادى العجوز بانصراف الناس عنه أثناء تقديمه لجزء من مسرحية ظلية استخدم فيها تكنيك خيال الظل التقليدى فى إضاءة وشخوص وحوار، ولا يستطيع أن يجمع الثلاث مليمات التى أعلن عنها ثمناً للمشاهدة، فيقلل المبلغ إلى مليم واحد، لكن لم يعره أحد أهتماماً، مما جعل ابنه والذى قام بدوره «حسن الديب» يعلن سخطه عليه واعتراضه على ما فعله أبوه لأنه يقلل من شأنه بعد أن أصبح موظفاً حكومياً فلا يليق بأبيه مثل هذه الأفعال التى يدخلها الابن فى دائرة الاستجداء، ومع ذلك يتمسك الأب بفنه، الذى يعتبره صوتاً حراً للفقراء والمساكين من

أبناء الشعب ولننظر إلى هذا الديالوج المعبر:

الابن: خيال ضل؟ دى ألفاظ ولا حركات؟

العجوز: خيال الضل كدة: قارح وقبيح، لأنه بيقول للأعور أنت أعور فى عينه. فن مكشوف الوش، همام، ما يستحيش من مخلوق، واجه الناس يا عصفور قول لهم على اللى نفسك تصلحه.

وريهم عيوبهم إيه. فرجهم على فنونك وألعابك .. بتهرب ليه؟

وهنا تبرز فكرة الصراع النفسى بداخل شخصية «الابن» الذى يتجاذبه طموح برجوازى اجتماعى من الممكن أن يحققه من خلال عمله الوظيفى فى الإدارة الحكومية، كما يتجاذبه خيط أسرى لأسرة تقدم عروض الأراجوز وخيال الظل وليس من الممكن التخلى عنه.

وهنا تبرز شخصية «زوجة الابن» والتى قامت بدورها «عبلة كامل» والتى تقف فى صف الأب المرتبط بفنه ويرى فيه كل حياته:

الزوجة: قطعت قلبي.. شد حيلك بقى واعمل اللى نفسك فيه.. اهو مشي.

العجوز: (يصبح فى الاتجاه الذى يخرج منه الابن) طيب إيه رأيك ها قدم فن الحرافيش.. والذعر والعامة.. امال ها قدم فنى لمين؟ للتخان الملظلظين أمهات كروش ووشوش حمراء؟ وشوف بقي: عمرى ما ها بطل أقدم خيال الضل للناس دي.. ده أنا أموت لو الشمعة دى فى يوم انطفت.. هيكون آخر يوم فى عمرى.

وبهذا الخطاب يطرح النص المسرحى مجموعة من القيم الإنسانية الرفيعة وأهمها من وجهة نظرى التأكيد على قيمة الانتماء إلى المكان والاتجاه إلى السباحة فى مواجهة التراكمات الأيديولوجية القاتلة التى سلبت من الإنسان جوهر الروح وحولته إلى مادة قابلة للتشكل فى إطار برجماتى عفن.



من ناحية أخرى أخذ النص المسرحى على عاتقه التعريف بخيال الظل والحكواتى والأراجوز ودورهم كفنون ارتجالية فى تأسيس حركة مسرحية مصرية وعربية استفادت من هذه الفنون التى كانت تقدم الشوارع والحوارى والأزقة مستفيدة من

«بابات ابن دانيال» والتى كتبت – فى الأساس – بلغة تمزج بين الفصحى والعامية مضفرة بازجال عامية وقصائد فصيحة، بالإضافة إلى احتوائها على عناصر درامية مليئة بالشخصيات.

ولذا نرى العرض يقوم باستدعاء شخصية «يعقوب صنوع» رائد المسرح العربى الحديث والذى يتقمص شخصية الفنان «زين نصار»، والذى يؤكد فى ثنايا كلامه على استفادته الملحوظة من فنون الأداء الشعبى:

مخلص: طيب احنا كمان عايزين نفهم هو الإطار أو الفورم ده يعنى كمبوشة؟

صنوع: مش كمبوشة بس، ولو فهمتو المسألة بالطريقة دى هتروحوا فى داهية. أنا شخصياً، عمرى ما فكرت اسيب فنون الناس الغلابة أبداً.. لكن ..

دردير: (مقاطعاً) مافيش لكن.. يا كده يا كده.. يا حرية يا إطار وقيود.

صنوع: لا لا .. كل شىء بيتطور .. بيتغير .. والسلاسة والليونة مطلوبين.. المزج بين الاثنين مطلوب .. حتى حوادث الارتجال كانت بتحصل فى العروض وتبسط الناس، كنت باحطها جوه العرض الانتقادى المحكوم والمنضبط.

ورغم أن العرض قد طرح عدداً من القضايا الاجتماعية والسياسية والتاريخية المهمة مثل إنشاء الحزب الوطنى على يد مصطفى كامل فى بداية القرن العشرين إلى ثورة ١٩١٩، وحتى اتفاقية السلام فى كامب ديفيد، وعودة طابا إلى أرض مصر وغيرها من الرؤى التى تضرب فى أكثر من اتجاه إلا أن الفكرة المحورية لهذا العرض المتشابك ذى الأقنعة المتعددة، تدور حول أهمية التقنية المسرحية العربية أى أنه عرض عن فنون الأداء، بخلاف العروض كلها التى تكون «فى فنون الأداء» وهنا تكمن الصعوبة فى تقديم لغة مسرحية ذات شفرات متنوعة، إلا أن عصام السيد قد استطاع ببراءة اقتناص شفافية نص «محسن مصيلحى»، وحوله إلى عرض مبطن بكثير من الأسئلة قائم على بنية الاسترجاع «الفلاش باك» ليطرح موقعنا عن العالم الآن، عبر جدلية زمنية ومكانية تؤكد – دائماً – أن الفن قادر على ملامسة جروحنا الدفينة.

درب عسكر

مقدمة

هذا النص محاولة تأريخ لبعض الفنون الشعبية، وأهمها فن الارتجال في بعض نماذجه الدرامية، وفي الوقت نفسه محاولة لتقديم الممثل المعاصر في شكل ممثل الارتجالي له ما للممثل ارتجالي القديم في قدرات وتصورات وخيال.. أي أنه يجب أن يملأ بعض فراغات هذا النص بإبداعاته الخاصة. وهذا التصور المبدئى قابل لإعادة الصياغة مرة أخري وفقاً لامكانات الممثلين ووفقاً لتصور العمل الجماعي في مثل هذه العروض الحية والمتجددة يوميا.

والعرض يعتمد علي التمثيل فقط. وعلي هذا فليس هناك ديكور بالمعني المعروف وإنما هو إشارات بسيطة تدل علي المكان أو الشخصية . ومن هنا فإن عنصر الإخراج يكتسب أهمية فائقة في استفزاز المتفرج وجذبه إلي المشاركة الحيوية في العرض المسرحى.

«محسن مصيلحى»

قام ببطولة العرض، حسب الظهور علي المسرح

١ – محمد دردير
٢ – حسن الديب
٣ – عبلة كامل
٤ – سامي عبد الحليم
٥ – زين نصار
٦ – مخلص البحيري
٧ – حنان يوسف

وقد سمحت لنفسي أن استخدم أسماءهم في هذا النص، فلهم الشكر.

ديكور: جمال أبو العلا
ملابس: فاطمة عواد
إيقاعات : هشام جاد
إخراج: عصام السيد

(محمد دردير يتقمص شخصية رجل عجوز، يدور في أنحاء المسرح منادياً أو مغنياً يخرج إلي واجهة المسرح وربما إلي الشارع ليجمع المتفرجين لمشاهدة العرض).

العجوز: يا الله يا افنديات تعالوا يا بهوات. خيال الضل بتلات مليمات.

أنا المؤلف وأنا المخايل. أنا البنا وأنا المناول. يا الله يا افنديات يالله يا بهوات. أدخل هنا عندي صندوق الخيال والأحلام، غرفة الضحك والأوهام. يالله يا خلق، يا الله يا أنام. اتجمعوا قوام عندي خيال الضل طيف الخيال، أما المخايل وأنا الخليفة: خليفة ابن دانيال، والشيخ علي النحلة، وداود المناوي، وحسن القشاش.

عندي التاريخ والتفاريح ، عندي العبر والمواعظ عندي الهم وتقليب المواجع، عندي زادك وزوادك من الهنا والسرور، ترجع لأولادك؛ مجبور ومسرور. بتلات مليمات، يالله يا افنديات . يالله يا بهوات، حالا الفرجة والخيالات .. أنا سليل الفن والكرامات يا الله يا الله يا الله.

(الرجل العجوز يصطحب المتفرجين إلي داخل قاعة العرض، ويبدأ في تجهيز عرض خيال الظل الذي سيقدمه وأثناء هذا قد ينشد النشيد التالى):

العجوز: سلام علي من حوي ذا المقام
من السادة الأتقياء الكرام
فهم خير من خوطبوا بالسلام
وأكرم من صوفحوا باليمين
ومن بعد هذا أصلي علي
النبي الذي جاءنا بالهدي
نبي كريم هدانا إلي
صراط الهدي في البرايا مبين
وأسأل رب العباد الغفور
يديم لنا هؤلاء الحضور
ويبقيهم أبدا في سرور

فقولوا معي يا رفاق آمين.

(العجوز يقدم جزءاً من مسرحية ظلية مستخدما تكنيك خيال الظل التقليدي من اضاءة وشخوص وحوار.. إلخ ولكن العرض ينتهي نهاية غير طبيعية تدل علي ضعف امكانات العارضين أو لاعبي خيال الظل. صوت عراك وشجار يأتي من خلف الأبواب.

العجوز يحاول أن يجمع أكبر قدر من النقود من المتفرجين لإحساسه بحدوث كارثة).

العجوز : لغاية كده رضا، وعلي قد لحافك مد رجليك. الجودة بالموجودة. أدي احنا بنشتغل علي قد جهدنا. صحيح كلنا ولاد إيه، وعلي الحديدة يا بيه، إنما دي فرجة برخص التراب. طيب بلاش تلاتة مليم، مليم واحد هيكون كفاية. رايح فين يا بلدينا؟ لسه.

هنعرض لك بابة «حرب العجم» لسه هنفجرك علي الرخم وابو القطط البربري والمغربي.. ده أنا لسه هاقلد..

(يدخل حسن الديب، متقمصا شخصية الابن، ثائراً، وخلفة عبلة كامل، متقمصة شخصية زوجة الابن، تحاول تهدئة ثورة الابن ضد أبيه).

الابن : إيه اللي بيحصل ده؟ إيه الفوضي دي؟

الزوجة : اهدا بس ياسي عصفور.. ده أبوك ما يصحش..

الابن: لغاية امتي؟ أنا عيشتي بقت مرار

الزوجة : اهدا بس أبوك عجز مش حمل الخناق.

العجوز : (بحزن شديد) أنا علمتك كده يا عصفور؟ مش قلت لي هتلعب معانا زي زمان؟

الابن ألعب معاكم؟ كل يوم ناصب لي النصبة دي وعامل لي غاغة؟

العجوز : غاغة؟؟

الابن: الأوباش دخلوا بيتي..

الزوجة: (لأحد المتفرجين) ما تزعلش يا اخويه.. سي عصفور ما يقصدكش..

الابن : (مواصلا) أنا موظف حكومة محترم وأنت عاوزني ألعب خيال الضل؟ (يحاول إخراج المتفرجين بالفعل) يا الله يا أفندي أنت وهوه ياالله يا بلدينا. كل واحد يشوف وراه إيه.

الزوجة: (تحاول أن توقفه) مش كده يا عصفور افندي لسه ما جمعناش الإيراد.

الابن : اتوكل علي الله يا افندي .. قوم يا اخويه .فز قاعد ليه؟ متفرجين إيه دول، حرافيش تلمهم زمارة صحيح.

العجوز: اخدتني علي قد عقلي، ما دخلتش في ميعادك ولعبت عروستك ليه يا عصفور؟ بتخدعني وأنا في السن دي؟

الابن: كل يوم تلم لي الرعاع من الشوارع لغاية جوه البيت وأنا ساكت، خلاص طهقت. (يشير إلي واحد من المتفرجين) بذمتك دي أشكال تدخل بيتى؟

العجوز : (يعيش في عالم وحده) اضطريت ألعب عروستك وعروستي لما تأخرت.

الابن : الجيران اشتكوا..

الزوجة : أنا هارضيهم..

العجوز : أقلد صوتك والعب بصوتي..

الابن : والوعد والوعيد نازل علي دماغي..

العجوز : بس السن له أحكام.. ما قدرتش العب ذي ما كنت بالعب زمان أيام العز.

الابن : أودي وشي من الناس فين؟

الزوجة : ليه؟ ما احنا زي الفل أهه..

الابن : خيال ضل؟ دي ألفاظ دي ولا حركات؟

العجوز : خيال الضل كده: قارح وقبيح، لأنه بيقول للأعوار أنت أعور في عينه . فن مكشوف الوش، همام ، ما يستحيش من مخلوق . واجه الناس يا عصفور قول لهم علي اللي نفسك تصلحه. وريهم عيوبهم إيه. فرجهم علي فنونك وألعابك .. بتهرب ليه؟

الابن: ده زمن راح وانقضي .. اليوم غير اليوم

العجوز : إيه اللي جد علينا؟ فهمني .. لا جد جديد ولا الجسم دب فيه الوهن آدي الستارة، وآدي الانارة، وآدي العروسة، ،آدي..

الابن : خيال الضل ده تسلية العامة والدهماء، وأنا موظف حكومة محترم (تظهر علامات الإحراج علي العجوز وزوجة الابن)

الزوجة : ما هم دول فيهم مستوظفين برضه يا عصفور.

الابن: أيوه تسلية العامة والدهماء

الزوجة : يا عصفور عيب تشتم الناس كده.

العجوز : (لأحد المتفرجين) بذمتك يا بلدينا مش آخر ألاجه؟

الابن : الطيف والخيال دولم العاب الأهالي، والسكان الأصليين. يالله لموا العزاويل دولم،ونزل الستارة دي، وخد الناس دولم وطلعهم بره زي ما دخلتم.

العجوز: بتهد النصبة يا عصفور؟ أنا ربيتك وعلمتك علشان تحل محلي مخايل بارع، تبقي سليل شمس الدين بن دانيال..

الابن : (مستكملا في سخرية) والشيخ علي النحلة، وداود المناوي، وحسن القشاش.. (صارخا) يا ناس. أعزل من

درب عسكر؟

الزوجة: يا ريت.

الابن : خلاص هاعزل سامحني يا رب «عصفور يعزل» (يخرج)

الزوجة: (تواسي الأب العجوز) معلش معلش

العجوز : يرضيكي اللي بيحصل ده؟

الزوجة : خلاص يا والدي ما تزعلش أهو خرج. أعمل اللي أنت عايزه بقي.

العجوز : كل يوم يعمل فيه كده: يقهرني ويشتت أفكاري وينكد عليه

الزوجة : خد راحتك بقي.

العجوز : راحتي ؟؟ مبقاش فاضل لنا إلا الحواري والدروب، وأوضة متر في متر في درب عسكر.

الزوجة : قطعت قلبي .. شد حيلك بقي وأعمل اللي نفسك فيه.. اهو مشي

العجوز : (يبيح في الاتجاه الذي يخرج منه الابن) طيب إيه رأيك هاقـــــدم فن الحرافيش والزعر والعامة.. أمال هاقدم فني لمين؟ للتخان الملظلظين أمهات كروش ووشوش حمرا؟ وشوف بقي: عمري ما هابطل أقدم خيال الضل للناس دي.. ده أنا أموت لو الشمعة دي في يوم انطفت .. هيكون آخر يوم في عمري.. (للمتفرجين)

هاقـــــدم لكم أنتم.. ايوه.. ياللـه يا افنديات..

سامي : (يدخل ويكتشف. أن العرض ابتدأ بدونه .. يتصنع الثورة) الله؟ انتوا ابتديتم من غيرى؟ ازاي يا عبلة تبتدوا العرض من غيري؟ أنا مش ممثل معاكم في العرض ده؟؟

العجوز : (جانبا معلش يا أبو السام.. خش في الدور (يمثل) ياالله يا بهوات..

سامي : أنا عاوز أعرف المسرحية دي مسرحيتكم لوحدكم؟؟

العجوز : بمليم عندي صندوق الخيال والأوهام

سامي: الكلام ده مش في المسرحية يا درديرر..

العجوز : كده يا سامى؟ كسرت الإيهام..

سامي : ان شاء الله يتدغدغ.. مش لما تبتدوا العرض تقولوا لي؟ مين المسئول عن العرض ده؟ مين مدير الفرقة دي وأنا هاقدم له شكوي. (يخرج).

عبلة: جري إيه يا سي سامي؟؟ مش أنت اللي أتأخرت؟ أهو أى حد يمثل بدالك.

(تعود الإضاءة الكاملة للمشهد)

زين : (يدخل وكأنه يحاول استدراك ما حدث) سيداتي سادتي.. نعتذر عن هذا العطل الفني ونستأنف التمثيل بعد قليل . نرحب بكم علي متن أول رحلة لنا. نحن

الآن علي أرض الارتجال، هذا الفن الشعبي اللي جذوره ترجع لزمان وزمان.

مخلص : والارتجال كان عنصراً أساسياً في لعبة خيال الضل..

عبلة :.. وكما يحدث دائما للأشياء والبشر، زحف الموت إلي خيال الضل..

مخلص :.. والمشهد اللي شفناه دلوقتي بين الأب وابنه حادثة حقيقية حصلت في يوم من الأيام في أحد منازل القاهرة، وبالتحديد في درب عسكر.

زين : والظاهر أن حوادث زيها لسه بتحصل لغاية دلوقتي

مخلص : موقف طبيعي للجيل الجديد. ضد فن الأهالي والزعر والحرافيش

زين : أحنا زعر وحرافيش؟؟

حسن : (من الخارج) آه

زين : يا بن الشر..

حسن : (من الخارج) إيه؟

زين : الشركس والإرناؤوط.

حسن : آه .. يا حسب هتغلط

مخلص : موقف طبيعي في رحلة خيال الضل بعد ما نطق بالعربي، وساب اللغة التركية.

عبلة : (تقلد مذيعات التليفزيون الرقيقات) ده طبيعي. القرن اللي ابتدا بنهاية الحملة الفرنسية، انتهي وخيال الضل بينطق عربي، وباللهجة المصرية..

زين : (في أداء مبالغ فيه) تحطمت آمال كليبر الاستعمارية الواسعة وآماله في وراثة العبقري نابليون. تحطمت في اللحظة الرهيبة التي امتدت إليه فيها يد سليمان الحلبي بطعنة خنجر أردته صريعا يوم ١٤ يونيو ١٨٠٠م.. ثم كانت الصدمة الحضارية للحملة الفرنسية..

مخلص : يا ولد. بس بلاش اللون الثقيل ده والنبي.

زين : (بصوت مختلف) وفي ١٣ مايو سنة ١٨٠٥ م برضه ، ثم توليه محمد علي بإرادة الشعب في دار الحكمة ، أي في ساحة القضاء..

عبلة : ورحل خورشيد باشا إلي حيث ألقت رحلها أم قشعم. (جانباً لمخلص) مين أم قشعم. (جانبا لمخلص) مين أم قشعم دي يا مخلص؟؟

مخلص: شش.

عبلة : كان خورشيد باشا آخر والي تركي يعين بإرادة الاستانة وأوامرها .. وبدأ الشعب المصري..

مخلص : (يوقفها) ما قلنا بلاش الحاجات الثقيلة دي.. هتطفشوا الزبونين اللي بيتفرجوا.

(صوت زفة يأتي من الخارج، ويدخل سامي وهو يتقمص دور شوشة، ودردير الذي يتقمص دور معلم الفرقة، وحنان

التي تتقمص دور الغازية - إنهم يكونون فرقة المحبظاتية).

الفرقة : الحنة يا حنة يا قطر الندي.

يا شباك حبيبي يا عيني جلاب الهوي

زين : (صارخا) بس.. ده مسرح محترم . إيه الخلاعة دي (يغني فجأة ويقلدهم) لو جتني أمك تسألني عليك.. لاحطك في عيني واتكحل عليك.

مخلص : (هادئاً) كفاية لغاية كده بقي (يغني فجأة ويقلدهم) الحنة يا الحنة يا قطر الندي..

عبلة : إيه ده؟ فرح؟ أنا باعرف اغني (تغنى)

الحنة يا الحنة يا قطر الندي

زين: بس بقي.

مخلص: أنتم مين؟؟

المعلم: المحبظاتية.

شوشة: والغياش.

الغازية: والغوازى.

المعلم: والجنكات.

شوشة: مش هنا برضه..؟

عبلة: (وهي تظنه غازية) لا ياختي مش هنا.

شوشة: أنا راجل.

عبلة: راجل؟؟ يا لهوي . عصفور افندي مش هيفوت الليلة دي علي خير.

شوشة: يفوت والا ما يفوتش احنا مالنا.

المعلم: ده الراجل جه واتفق معانا وادانا العربون.

عبلة: رجعه له في عرضك بدال ما تحصل مصيبة هنا.

شوشة: إزاى بقى؟ ده اتفاق يا جدعان ، والراجل قال لنا الليلة ليلة أنس وفرفشة.

المعلم: قولي لنا بقي ده خرج ولا طهور ولا سبوع؟ طمنيني الله يخليكي بقي لنا تلات أسابيع ما شتغلناش.

زين: ده لا فرح ولا طهور ولا سبوع.

المعلم: أي مناسبة ربنا يديم لكم لياليكم السعيدة. هتشخص لكم ملعوب ما حصلش .. انصب النصبة يا شوشة.

شوشة: حاضر يا معلمي.

المعلم: وشد الستارة نداري نفسنا عن الستات واحنا بنغير هدومنا

شوشة: ونداري نفسنا ليه بس؟

زين: يا أسطي أنت وهوه إيه اللي بتعملوه ده؟

شوشة: إيه يا أسطي دي. سم كده

زين: (لشوشه) يا بني أنت جيت هنا غلط.

عبلة: قول له والنبي يا زين.

شوشه: غلط ازاى بقي؟ العنوان اهه: درب العسكري.

مخلص: (مصححا) درب عسكر.

شوشه: عسكر ولا عسكري. أهو كله بيخوف.

المعلم: مش أنتم باعتين لنا علشان تتفرجوا علي المحبظاتية في ليلتكم الانس دي؟ وإلا أيه الحكاية يا جدعان؟ احنا جالنا واحد كبير وكتير واسمه عبد الغفار..

زين: يا جماعة كفاية الفضيحة اللي حصلت في خيال الضل. همه قاعدين يلموا لنا فرق قديمة علشان تعرض الليلة دي ليه؟؟

المعلم: بس الراجل الطيب دفع لنا.. وبالأمارة قال لي أعمل وصل باسم هيئة المرسح.. معقول هيدفع لنا عربون وهوه مش عاوز تشخيص؟ ده احنا علشان خاطره وخاطركم هنشخص لكم نمرة (الجمال والنصاب). اعمل جمل يا واد يا شوشة.

شوشة: (يقلد الجمل) بصنم يا معلمى؟

زين: جمال إيه ونصاب إيه؟ بره أنت وهوه وهيه. بره

الغازية: (تتدخل لتهدئته بانوثتها) جري إيه يا برغل؟ مالك؟ متعصب ليه؟

زين: أصل..

المعلم: (وقد رأي تأثير الغازية علي زين) طيب بلاش.. أنتم باين عليكم ناس أكابر وأمرا.. هنشخص لكم الملعوب اللي عملناه قدام الباشا محمد علي. ماشي الكلام؟؟

عبلة: أصل لوجه عصفور افندي مش هنخلص

المعلم: لا بقي . ده ما يرضيش ربنا: احنا أخدنا عربون يبقي لازم نشتغل.

شوشه: (مؤيدا) آه.

زين: (وقد رأي أن المحبظين مستمرون في تجهيز عرضهم) اشتغل معاكم يا عم الأسطي؟

شوشه: الله .. ما تسترجل ياد.

الغازية: (لزين) ياريت.

المعلم: احنا فعلا عاوزين كام واحد معانا علشان دي نمرة كبيرة وعاوزة مشخصاتية كثير . يا سلام.. أنا لسه فاكر حفلة الطهور بتاع اسم الله عليه حفيد الباشا محمد على.

الغازية: ليلتها أكلنا أكل.

المعلم: ليلتها عرضنا حال الغلابي.

الغازية: آه.. ونقدنا الحكام.

شوشه: وكنا هنروح فيها.

زين: (فرحا) طيب يالله. يالله. (لعبلة كامل) باقول لك إيه . احنا عاوزين نشخص بمزاج مع الناس دى.. خليكي علي ناصية الدرب، ولو شفتي عصفور افندي تدي لنا خبر علي طول.

عبلة: هاصفر لكم. هاصفر لكم.

المعلم : يا الله بينا . والآن. هنقدم لكم نمرة الفلاح عوض ابن رجب ومراته هنومة والعمدة والضابط وكاتب الدايرة المعلم حنا (يتغير المشهد إلي إحدي قاعات قصر أسرة محمد علي بينما يقوم «المحبظين بعرض نمرتهم علي الأسرة).

مخلص: (يتقمص شخصية الكاتب القبطي المعلم حنا) عليك ألف قرش يا عوض.. (ينظر في دفاتره) دفعت منهم خمسة، يبقي عليك .. عليك.. عليك يبقي عليك ألف إلا خمسة قروش . ادفع..

زين: (يتقمص شخصية الزوج عوض) ادفع منين بس يا حضرة الباشكاتب؟

الكاتب: مش شغلي يا سي عوض.

عوض : ما أنا دفعت الدين ده مرة قبل كده.

الكاتب: (ثائرا) يعني أنا كداب؟ طيب إفرض إن أنا كداب.. الدفاتر كمان هتكدب؟؟

عوض: انتوا مش اخدتوا القطن اللي تعبت وشقيت فيه لغاية..

الكاتب: (مهددا) هتدفع ولا..

حنان : (تتقمص شخصية الزوجة هنومة) حرام عليكوا يا ظلمة.

الكاتب: الحساب بالورقة والقلم.. والدفاتر أهه.. تراجعي ؟؟ تراجعى؟

عوض: لو كنت باعرف اقرا واكتب..

الكاتب: طيب ادفع ومن سكات.

هنومة: هوه احنا حيلتنا حاجة يا حضرة الباشكاتب..؟

الكاتب: جوزك طول عمره فقري.. (مهددا) هتدفع يا ولد وإلا .. (يشير إلي العمدة الذي يقف في أحد أركان المسرح يبرم شنباته)

دردير: (يتقمص شخصية العمدة) حتدفع وإلا أجرجرك علي النقطة واخللي حضرة الضابط يتصرف معاك تمام؟؟ أنت عارف الزمام ده ملك مين، وعارف إيه اللي هيجري لك.

الوالي: (من مقاعد المتفرجين) ولد خرسيس دي بيتكلم عن إيه؟

هنومة: ندفع منين يا خلق؟ هوه انتوا خليتوا حيلتنا حاجة؟

سامى: (يتقمص الضابط) يبقي العسس يا خدوك.. اجلدوه.. عشرين جلده .. اجلدوه.

عوض: (يتأوه وكأنه يجلد بالفعل ، وهنومه تحاول إيقافهم ولكنها لا تستطيع).

هنومة: (صارخة وباكية) حرام عليكوا .. ربنا ينتقم منكم.

(إظلام سريع للإيحاء بمرور زمن وتغير مكان).

هنومـه: (للكاتب) مـعلم حنا. يا مـعلم حنا.. (تضـع أمامـه لفـافـة ضـخـمـة) بيض وكشك وشعرية. جوزي عوض هوه اللي موصيني.

الكاتب: وهوه في الحبس؟ فيه الخير . هاتي.. ما تهاودي بقي يابت..

و(يصمت)

هنومة: (كأنها تستكثر عليه أن يطلبها لنفسه) إيه؟

الكاتب: وتروحي للعمدة.

هنومة: ليه؟

الكاتب: تترجيه في حكاية عوض دي.. ده راجل له كلمة في الحكومة..

هنومة: (تستـدير إلي العـمـدة الواقف في أحـد الأركـان) عـاوز كـام يا حـضـرة العمدة؟

الكاتب: (هامـسـا لـهنومـة) باقـول لك اترجـيـه. (للعمدة) هنومة مـسـتـعـدة لأي حاجة يا حضرة العمدة. تلاتين قرش وإلا تسعين.

العمدة: (للكاتب) أنا مـا باخـدش فلوس يا باشكاتب النحس.

هنومـة: (للعـمـدة) هادي لك اللي أنت عاوزه.

العمدة: إيه؟ صحيح؟

هنومة: بس خرجه.

الكاتب: مـا تهـاودي يا بت بالمرة..

(يتوقف)

هنومة: إيه تانى؟

الكاتب: وتروحي لظابط النقطة.. ده اللـي فـي إيـده الحـل والـربـط .. هـوه الحكومة ذاتها.

هنومـة: (تسـتـدير إلي الضـابط الذي يقف في ركن المسرح) يا حضرة الحكومة .. جوزي عوض محبوس ظلم.. تاخد كام وتخرجه؟

الضابط: أنا ما باخدش فلوس.. أنا ما باخدش رشوة.

الضـابط – العـمـدة : (مـعـاً) احنا مابناخدش فلوس.

هنومة: امال بتاخدوا إيه بس؟

الكاتب: هاودي بقي يا بت..

(الكاتب والضـابط والعـمـدة يبدأون في الهجوم عليها)

هنومـة: هوه مش دين؟ مـا هو لازم يندفع بالفلوس.. أمـال هيندفع بايه تاني؟ (تصـرخ) عـوض.. الحـقـني يا عـوض. عوض.

الكاتب: (تسقط عليه بقعة ضوء فجأة، يضحك ببلاهة) هيـه ، افـرجـوا عني.. افرجوا عني..

حسن: (يدخل متقمصا شخصية الابن عصفور) لا .. لا..

عوض: إيه ما افرجوش؟؟

الابن: لا...

عوض: افرجوا وإلا ما افرجوش؟؟

الابن: لا العـــيلة المالكة كلت وشي: الأميرة فوزية والأميرة جلنار والأميرة تنتظر عايروني النهاردة (مقلدا) أبوه بيشتغل محبظاتي.

وأنا ناريمان خدته علي المطبخ بعد التشخيص. أنا؟ أنا أبويه يتاخد علي المطبخ؟؟ (وكأن أحدا سأله) لا يا ابو مخ نضيف: خدوه يتعشي. اودي وشي فين؟؟ عصفور بيه يتعمل فيه كده؟ وكأن أحدا سأله) أنا عصفور بيه.. صحيح أنا مش بيه رسمي لكن مرشح و(كأن أحدا سأله) لا ياسيدي ، مرشح مستقل (وكأن أحدا أجاب) لا يا شيخ؟ طيب نلحق لنا أي حزب بقي.

«عصفور يبحث عن حزب» (يخرج مسرعا)

الزوجة : (تجري خلفه) سي عصفور . سي عصفور بيه. رايح فين؟

(تعود الإضاءة إلي الأصل في المشهد الطبيعى).

دردير: (يعاتبها) بس هاصفر لكم .. هاصفر لكم؟؟

عبلة: اصلي قعدت اتفرج والفرجة خدتنى.

دردير: حرام عليكي . كنا هنروح في داهية.

زين: (يتقمص شخصية يعقوب صنوع، من خلال إطار يشبه الإطار الخارجي للتليفزيون ومن الممكن الاستعانة بجهاز الفيديو والمزج بين الصورة المرئية لصنوع وشخصه كما حدث في العرض الأول للمسرحية. تغير مناسب في الإضاءة) انتوا فعلا هتروحوا في داهية

.. إيه اللي عملتوه ده؟

دردير: تخبيط

صنوع: تخبيط إيه ومحبظاتية إيه؟ الفن المرسحي ده له أصول.

حنان: مين ده؟ مين ده؟

عبلة: شش.. ده ده يعقوب صنوع

مخلص: وأصول (يقلد صنوع) الفن المرسحي ده إيه يا أبو العريف؟

عبلة: باقول لكم ده يعقوب صنوع.

مخلص: عمنا صنوع.. مش معقول؟ ده احنا..

صنوع: (مقاطعا) اخرس. التخبيط اللي انتوا بتعلموه ده ممكن يعمله أي واحد دمه خفيف. إنما العرض المسرحي الحقيقي له قواعد.. له أسس ومبني علي دراسة.. أنا درست موليير وجولدوني وشريدان.

دردير: يا عم دول خواجات .. (لفرقته) أنا علشان كده ما رضيتش اشتغل معاه

المحبظاتي مننا يحب يلعب براحته. علي حسب الظروف والطلب.. يأنس المتفرجين والمتفرجين يأنسوه. إنما صنوع ده راح للخواجات.

عبلة: يابا ما كل الناس كانت متفرجة . حد يقول مصر قطعة من أوروبا ، ليه؟

دردير: مصر هيه مصر وهتفضل دايما مصر.. لكن تقولي إيه في الناس اللي غاوية تبص بره؟

صنوع: أوعي تزايد عليه.. أنا عارف البلد دي، ودايس تراب أرضها كويس . أنا عارف ناسها بتحب إيه وبتكره إيه.. ده أنا تصعلكت فيها أيام وسنين. لكن الصعلكة مانستينيش الفرق بين المسرح والحياة.. اللي الناس بتحبه وتحتاجه لازم يكون له شكل. لازم يتحط في فورم ولازم يكون إطار جميل ومحترم.

دردير: إطار بكمبوشة.. أنا آخد كلامي من ملقن في كمبوشة؟؟ أنا أحب أبقي حر.. لا لا..

مخلص: طيب احنا كمان عايزين نفهم.. هوه الإطار أو الفورم ده يعني كمبوشة؟

صنوع: مش كمبوشة بس. ولو فهمتوا المسألة بالطريقة دي هتروحوا في داهية. أنا شخصيا عمري ما فكرت اسيب فنون الناس الغلابي أبدا.. لكن..

دردير: (مقاطعا) ما فيش لكن.. يا كده كده.. يا حرية يا إطار وقيود.

صنوع: لا لا.. كل شيء بيتطور .. بيتغير .. والسلاسة والليونة مطلوبين..

المزج بين الاثنين مطلوب.. حتي حوادث الارتجال اللي كانت بتحصل في العروض وتبسط الناس، كنت باحطها جوه العرض الانتقادي المحكوم والمنضبط.

سامي: يعني باختصار كده: أنت عاوز إيه دلوقتى؟

صنوع: نتطور ونحافظ علي فننا.. نستفيد بالحديث

دردير: (مقاطعا بحزن) بس كمبوشة؟؟

صنوع: يا دي الكمبوشة اللي عامله لك عقدة .. طيب أنا هاحكي اللي حصل والناس دي هيه اللي تحكم بينك وبيني وتقول إيه أهمية الكمبوشة دي في مسرحياتي. في يوم من الأيام الملقن بتاعنا ما جاش، ما كناش بنعتمد عليه اعتماد كلي. لكن وجوده كان ضروري لعل وعسي حد ينسي. وهو ده سبب الكارثة، الملقن غاب. أعمل إيه؟؟

(تغير في التضاءة للإيحاء بالانتقال في الزمان والمكان) أعمل إيه دلوقتي؟ (للمثقلين من أعضاء فرقته) انتوا حافظين الكلام كويس؟

أصوات جماعية: (للفرقة) لا..

صنوع: (حائراً يفكر) أعمل إيه؟

(للممثلين) طيب شخصوا ولو نسيتوا أى كلام أنا واقف في الكواليس جنبكم.

أصوات جماعية: (بلا اهتمام) هننسي يا صنوع.

صنوع: أعمل إيه أعمل إيه؟

صوت: نلغي العرض.

صنوع: أنتم مجانين؟ الجمهور يكسر المسرح.

صوت: ما يكسروه.

صنوع: حرام عليكم تضيعوا تعبي وشقايا.

صوت: يضيع.

صنوع: ومجهودكم؟ إزاى تضيعوه؟؟ إزاى تفكروا تلغوا العرض؟؟

صوت: يتلغى.

صنوع: أنا عندي حل.

صوت : وفره

صنوع: بس اسمعوني.. أقعد أنت هنا يا سامي، وخد الكمبوشة دي معاك ولقن الكلام للممثلين.

سامي: (بأنفه) أنا ممثل مش ملقن

صنوع: احنا في وضع حرج والجمهور ابتدا يثور.

سامي: مش شغلي.. أنا ممثل .. خطيبتي تقول إيه لو شافتني في الكمبوشة؟

صنوع: (يفكر في حيلة) أنت ممثل مش كده؟

سامي: أيوه.

صنوع : طيب مثل إنك ملقن.

سامي: هه؟

صنوع: مثل دور الملقن.. بس اسمه تقول الكلام بحيث يسمعه الممثلين بس أنت تقول الكلام بسرعة والممثل يقول وراك يا لله.

سامي: (يفكر في الموضوع) الملقن يقول الكلام وبعدين أنا أقول..

صنوع: أنت الملقن . أنت تقول الكلام علشان الممثل يقوله وراك.

سامي: هو دور جديد عليه (وكأنه يقبل التحدي المفروض) بس ولو هاعمله.

صنوع: يا لله .. افتحوا الستارة (يختفي في أحد جوانب المسرح)

(تغير في الإضاءة للدلالة علي تغير الزمان والمكان صوت دق علي باب وهمي ثم صوت فتح الباب. يدخل مخلص وقد تقمص شخصية الشيخ علي إلي غرفة ينام فيها دردير وقد تقمص شخصية المريض حبيب).

مخلص: (وقد تقمص شخصية الشيخ علي) السلام علي من اتبع الهدي.

سامي: السلام علي من اتبع الهدي.

صنوع: (من الكواليس) إيه ده؟

دردير: (وقد تقمص شخصية حبيب)

تفضل يا شيخ.
سامي: تفضل يا شيخ.
حبيب: أجلس يا والدي ارتاح.
سامي: أجلس يا والدي ارتاح.
الشيخ علي: الله يحفظك يا ولدي ويجعل شفاك علي يدي.
سامي: ويجعل شفاك علي يدى.
صنوع : (من الكواليس) يا غبي.
سامي: يا غبى.
صنوع: (للملقن/ سامى) أنت اللي غبي.
سامي: (ينظر لصنوع بغيظ)
صنوع: قول أنت الكلام وبعدين الممثل يقول وراك.
سامي: (علي أصابعه) الملقن يقول الأول..
صنوع: (يشير إليه) أنت الملقن.
الشيخ على: (الحبيب) افتح فمك .. قول آه.. (وهو ينظر في فم حبيب) آه يا ولدي أصابتك مصيبة وحصل لك منها ألم. مضبوط يا ولدي؟
سامي: أصابنتك مصيبة..
الشيخ على: (يحاول إيقاف سامى عن التلقين) ششت.
صنوع: (يكاد يبكي في الكواليس) حرام عليك.
الشيخ على: يا ولدي أنت كنت تعز أخوك
سامي: أخوك..
الشيخ علي: ووفاته كسرت قلبك..
سامي: قلبك.
الشيخ على: (يسرع في الأداء بحيث يتغلب علي تشويش الملقن) فحين جالك الخبر الشنيع مقلتش استغفر الله..
سامي: الشنيع.
الشيخ علي: ركبك الشيطان اللعين.
سامي : الشيطان اللعين.
الشيخ علي: (بلغ به الغيظ من الملقن مداه) وبعد ذلة بقي؟؟
سامي: وبعدين بقي؟؟
الشيخ علي: الله
سامي: (مقلدا) الله
الشيخ علي: (بحزم للملقن) بس بقي.
سامي: بس بقي.
الشيخ علي: (بسرعة كبيرة جدا جدا) ياما افنديه وبهوات وباشاوات غلبت فيهم الأطباء وصرفوا أموالهم يا ولدي من غير فايدة ،ولا نفع ولله الحمد حصل لهم الشفا علي أيدي أنا لأن احنا يا ولاد العرب لنا أسرار.
سامي: (محتجا) علي مهلك يا مخلص يا بحيري.
صنوع: (من الكواليس) لقن يا أستاذ.
سامي: (لصنوع في الكواليس) اسبقه

أنت بالكلام يا غبي.

سامي: (يخرج من الكمبوشة غاضيا ويقذف بنسخة التلقين علي الأرض) الله . ما تقول له هو يتكلم بالراحة (لمخلص البحيرى) أنت إيه يا أخي؟ ماكينة؟ استني لما أقول لك الكلام وبعدين قوله ورايه.

صنوع: فضيحة .. ادخل يا أستاذ الكمبوشة.

سامي: (يدخل إلي الكمبوشة، ثم ينظر إلي الممثلين لأنه لا يتذكر أين توقف).

حبيب: طيب بس فهمني من فضلك، يا تري عندك دوا للمرض اللي عندى؟

سامى: (يقرأ من صفحة مختلفة عن سياق النص المعروض) محدش يعرف أسرار سيدنا سليمان..

الشيخ علي: (يوقف الملقن) شش.. (لحبيب) وإذا كان الحاج علي ما عندوش دواك يبقي عند مين؟؟

سامى: الكلام ده جبته منين؟ احنا ما وقفناش هنا (يخرج من الكمبوشة ثائرا) ده تمثيل ده.. أنا مش شغال. شوفوا لكم ملقن غيرى.

مخلص: (وقد تخلي عن الإيهام تماما) ما أنت مش عارف تلقن.

صنوع: (يجري خلف سامى) يا أستاذ . يا افندي . المسرحية شغالة . كده عيب.. تعالي بس.

حنان: (من بين صفوف المتفرجين) حلوه حلوه -.. هاهاها.. حلوه قوي يا خواجة صنوع..

صنوع: (مستغربا) نعم؟؟ حلوه؟؟

حنان: أنا هجيب العائلة بكرة تتفرج، وإذا ما لقيناش حادثة الملقن دي في العرض مش هنتفرج علي مسرحياتك تاني أبدا .

صنوع: ده كلام يا ناس. دي مجرد حادثة.

حنان: أنت حر بقي.. لكن الحادثة دمها خفيف.

صنوع: (محاولا تبرير الموقف) أصل الملقن الأصلى..

حنان: (مقاطعة) ما احنا فاهمين.. كمل بس العرض بتاعك.

صنوع: حاضر .. الجمهور الذهبي قال؟؟ (يصيح علي الممثلين) كملوا.

(تخفت الإضاءة للدلالة علي الليل.. حبيب ينام في سريره ساكنا ويدخل الشيخ علي حاملا بطارية إضاءة صغيرة ويتلصص علي المكان يفتح بابا.. ثم يحاول التغلب علي صوت صرير الباب بالتمثيل الصامت).

الشيخ علي: أنا عرفت مداخل ومخارج القصر في أول زيارة، ودلوقتي أضرب

ضـربتي واشـيل اللي أقدر عليـه ولا من شاف ولا من دري.. عمر ما فيه حد يشك فيه.

حبيب: (يتململ في نومه).

الشيخ علي: (يتقدم صوب حبيب.. الذي يصحو فجأة ليجد الشيخ علي في مواجهته. ينقض الشيخ علي ويخنق حبيب بيديه).

عبلة: (في مقاعد المتفرجين) يالهوي.. الراجل بيخنق الراجل.. (تتجه لعسكري الحراسة) الحق يا عسكري . الحق يا شاويش.

حسن: (يتقمص دور العسكرى) هع.. مين هناك؟؟

عبلة: يعني مش شايف اللي بيحصل علي المرسح ده؟ الراجل ده عمال يخنق في الناس وأنت واقف تقول هع.. يرضيك كده؟

العسكري: (يكتشف ما يحدث علي المسرح) يا نهار أبوك أسود.. الأمن والأمان ضاعوا.

عبلة: اتخذ الإجراءات.

العسكري: (يدخل إلي منطقة التمثيل) بتعمل إيه يا مجرم يا ابن المجرمين؟

عبلة: أقبض عليه علي طول.. أنت ظبطته متلبس..

العسكرى: (يقبض علي الشيخ على) قدامي علي الكراكون.

مخلص: يا شاويش ده تمثيل في تمثيل.. هتبوظ الليلة.

العكسرى: تمثيل؟؟ يعني كده وكده (يعود) طيب لا مؤاخذة.

الشيخ علي: (يعود إلي خنق المريض حبيب لاستكمال المشهد)

عبلة: بيضحك عليك يا شاويش.. بص بص. اهه بيخنقه بجد.

العسكرى: (يعود إلي منطقة التمثيل) تمثيل؟ عليه آني الحركات دي؟ انجر قدامي يا مجرم..

مخلص: يا شاويش ده مرسح.. واحنا بنمثل بس.. قال أنت ميت يا دردير؟

دردير: (يقرر الاستفادة من الموقف لصالحه) أيوه أنا ميت

عبلة: أهه .. جالك كلامي.. أقبض عليه وأنا شاهده معاك.

مخلص: صدقني يا شاويش.. ده تمثيل.

العسكري: تقتل القتيل وتقول لي ده تمثيل ومرسح؟ تعالي معايه.

صنوع: (يدخل صارخا) يا شاويش . حرام عليك .. أنا هلاقيها منين ولا منين؟

العسكري: وأنت مشترك معاه في الجريمة.. أنا مراقبك من الصبح .. عمال تتنطط من هنا لهنا ذي الأراجوز.

صنوع: الراجل ده ممثل.. وده مرسح .. محدش مات.. الراجل صاحي اهه قوم بقي يا دردير الله لا يسيئك.

العسكري: قدامي منك له له علي الكراكون.

دردير: وأنا كمان؟؟

العسكرى: أيوه.

دردير : بس أنا الميت اللي أنت مجرجرهم علشانه.

العسكرى: طيب هاخدوك شاهد ملك.

صنوع: يا خراب بيتك يا صنوع.. (يلتفت لبقية الممثلين) آدي حادثة الملقن وادي حادثة العسكري.. المتفرجين طلبوا يشوفوا حادثة الملقن زي ما هية تاني يوم.. والغريب أنه في اليوم التاني وعند نفس المكان سمعت أصوات بين المتفرجين.

أصوات: (مطالبة) العسكري. العسكرى.

صنوع: (ينادي للعسكرى من الصالة) تعالي يا سيدي . تعرف تعمل اللي أنت عملته قبل ما تودينا قسم البوليس؟

العسكرى: هتدفع كام؟

صنوع: أنت مش عضو نقابة أصلا.

العسكرى: طيب آخذ توزيع نسخة الفيديو..

صنوع: (لبقية الممثلين) هو ده الارتجال اللي كان بيحصل في مسرحيات.. حادثة حقيقية تحصل في يوم احطها تاني يوم في المسرحية.. لكن كنت باحطها داخل النص المكتوب الجاهز.. بالطريقة دي أنا اللي عملت الجسر اللي وصل بين الشكل الغربي للمسرح وبين الفن المرتجل في مصر. أنا اللي قدمت النماذج المصرية الصميمة لكن قدمتها مكتوبة جاهزة قدمت الخاطبة في مسرحية «أبو ريدة وكعب الخير» وقدمت التاجر الشامي في مسرحية (الصداقة) وقدمت الخواجة اليوناني خرالمبو في مسرحية «الأميرة الإسكندرانية» أنا اللي سايرت التطور..

(تغير في الإضاءة للإيحاء بمرور زمن وتغير المكان).

سامى: (يقلد بائع الصحف) اقرأ التطور.

صنوع: أنا اللي قفزت مع الزمن.

مخلص: (يقلد بائع الصحف) اقرأ الزمان.

سامى: (يقلد بائع الصحف) اقرأ المقطم.. اقرأ جريدة الزمان. اقرأ التطور.. اقرأ المقطم..

(تغيير في الإضاءة).

(سامي ومخلص ودردير يجلسون وكأنهم علي مقهى)

سامى: شفت الحزب الوطنى..؟

مخلص: شلح

سامي: تلعب.

دردير: يا عم أنت هوه. مـا لناش دعـوة بالسياسة.

مخلص: وإيه دخل شلح بالسياسة؟؟

دردير: مش ســامي بيــقــول الحــزب الوطني؟

سـامي: أنا باتكلم علي الحـزب الوطني اللي بجــد.. الحــزب الوطني الأصلـي.. حزب مصطفي كامل..

دردير: طيب وضح يا أخـي ســيــبت ركبي.. أنا ملطوط.

سـامي: أصــدر أول عــدد من جـريدة اللواء .. قريته؟

دردير: أنا باقرأ مايو

سـامي: جـاهـل.. احنا دلوقــتـي سنة ١٩٠٠ مش ألف وتسعمائة و...

دردير: (وكأنه يفنط كوتشينة) اقطع

مـخلص: يعني بعـد مـوضـوع صنوع بتلاتين سنة.. خايف ليه؟؟

زين: (يقلد الجـرسـون، يحـمل بعض المشاريب إلي الجالسين) أيوه جاي.

دردير: (مالناش دعوه بالسياسة).

زين: يعني إيه مالناش دعوة بالسياسة؟؟

دردير: وبعدين بقى؟

زين: لينا دعوة ونص، ومستعد أناقشك للصبح.

دردير: أنت هتناقشني في السياسة؟؟

زين: البلد كلـهـا في حـالة كـفـاح.. ده المدارس العالية نفسها بتعمل اضرابات.

دردير: يا عم احنا مــالناش دعـــوة بالاضـرابات والمظاهرات والاعـتـصـامـات والانتخابات..

زين: (يتـحـول إلي مـخلص البـحـيـري وسامي عبد الحليم) ما تخليكوا معانا يا بلدينا.. مـدرسـة الحـقـوق العـاليـة عملت اضراب أمبارح.. يقوم الأفندي ده..

دردير: (وقـد اغـراه حـديث الاضـراب بالسؤال) حقوق القاهرة ولا عين شمس؟

سـامي: يا دردير يا ابني ركز مـعـانا.. احنا دلوقتي سنة ١٩٠٦ والاضرابات دي بسبب حادثة دنشواى..

ديردر: عارفها.

سامي: (وقد استدرج دردير) ومشكلة طابا.

دردير: (ينتـفض مـحـتـجـا) لا .. مش شغال .. (للمتفرجين) أنا مش معاهم همه قالوا لي المسرحية دي مفيهاش سياسة.. يا إخوانا أنا ملطوط خلقه من أيام النشاط السري في الجامعة.. يا نهار أسود.. أنا قلت إيه؟

ســامي: أفـــهـم بس .. أنا باتكلم علي مـشكلة طابا سنة ١٩٠٦. آه كـان فـيـه مشكلة في طابا.. مصر وتركيا اتخانقوا

عليها.. هيه تبع مين؟؟ والآخر رسيت علي أنها تبع مصر.

حسن: (يدخل المقهي متلصصا) اسمها إيه المسرحية دي؟

دردير: عسس. (يحاول أن يبعدهم عن مجال السياسة ويعيديهم إلي مجال التاريخ) نرجع للمسرح. ممثل ارتجال اسمه ميخائيل جرجس..

حنان: وأول بعثة ترسلها الجامعة المصرية سنة ١٩٠٨..

عبلة: من أعضائها: محمد حسين هيكل . محمود عزمي.. منصور فهمي.. محمد كامل حسين . توفيق سيدهم.

دردير: الزمن جار علي عمنا ميخائيل.. المسرح الغربي بيهجم..

سامي : والارتجال انكمش وانحدر..

زين: يعمل إيه عمنا ميخه؟؟

عبلة: ابتدا يلف البلاد.. زي المسرح المتجول.. وفي أي قرية مصرية في أى مولد، ينصب ميخائيل جرجس نصبته.

مخلص: (يتقمص شخصية منادى) اتفرج اتفرج .. ادخل عندنا واتفرج بقرش تعريفة .. تعريفة واحدة .. بقرش تعريفة أمير المؤمنين شخصيا يقابلكم وجها لوجه .. تعالي يا حضرة ادخل يا بلدينا.

دردير: (يتقمص شخصية ميخائيل جرجس الذي يتقمص شخصية أمير المؤمنين.. بعض الممثلين يتركون أدوارهم واحداً وراء الآخر ويدخلون كمتفرجين لتحية أمير المؤمنين والسلام عليه) العطايا المرة الجاية.. ابقوا تعالوا تاني واحنا بنفرق العطايا.. اصل الخادم ماجبش العطايا النهاردة .. بكره هافرق عليكم..

حسن: (في شخصية الشرطي) استنني عندك..

ميخائيل: إيه تانى..؟

العسكري: اتفضل استلم.

ميخائيل: إيه ده؟.

العسكرى: تنبيه.. الحكومة بتنبه علي أصحاب التياترات بأنه مفيش رواية تتعرض إلا بعد التصديق عليها من محافظاتهم اللي همه فيها.

وختمها بختم الجهة ولو عاوز تمثل الرواية تاني تاخد الإذن برضه.. وتنبيه بمنع تمثيل رواية «شهداء الوطنية» بتاعة إسكندر أفندي فرح..

ميخائيل: يا ابني أنا ممثل ارتجال .. باقول اللي يناسب اللحظة والناس.. آخذ تصديق علي إيه؟؟ وإيه كمان حكاية الختم دي؟ من انهي مديرية ما أنا بالف السبع مديريات .. أنا حالة خاصة جدا.

العسكري: حالة خاصة؟؟ طيب خد عندك . قررت الحكومة مراقبة المجتمعات والتياترات العربية وأخذت المحافظة منذ

أيام ترسل عدداً من بلوك الخفر، وعددا من البوليس السري إلي كل تياترو في دائرته لمنع الممثلين من تمثيل روايات لم تصرح بها الحكومة .. امضي تاريخ النهاردة ..٣ يوليو ١٩١٠.

ميخائيل: ودي زنقة دي؟ آه.. مفيش غير حل واحد: الكلام المستخبى..

العسكرى: الكلام المستخبي؟؟ طيب خد عندك .. شرعت الحكومة في إيجار قسم بمحافظة العاصمة يطلق عليه قسم الآداب . والغرض من انشائه مراقبة التمثيل والخطابة ويوظف به ثلاث من الكتاب والأدباء لأن رجال المأمورية ليس في استطاعتهم الوقوف علي سر الجمل والمعاني..

ميخائيل: أين المفر يا ربي؟؟

(تغير في الإضاءة)

زين: شفت بقي أن المسألة سياسة.

مخلص: مش دي برضه الرقابة؟؟

سامى: هيه دي يا سيدي.

دردير: وإيه السبب في فرض الرقابة بالشكل ده؟

زين: قال يعني مش عارف؟ البلد كلها بتغلي، وبدأت تظهر مسرحيات وطنية كتير. وفي العروض دي الناس بياخدها الحماس وتطلع تخطب خطب وطنية علي المسرح. ارتجال برضه.

سامى: علشان كده الحكومة قوام حزمت المسائل.

دردير: طبعا.. ما هي ثورة لازم يقابلها رقابة.

حسن: (يتقمص العسكرى) بلاش كلام كتير منك له وخد هندك..

دردير: أنا مش مستريح لك.. إيه تانى؟

العسكرى: لايحة التياترات.

دردير: لايحة؟؟ لايحة بحاله؟

العسكرى: بلاش اللايحة كلها. خد بند١٢: يخصص مكان مناسب في المسرح لضابط البوليس المنوط بمراقبة التمثيل. امضي واكتب التاريخ أكتوبر ١٩١١.

دردير: (بحزن) مفيش ارتجال.. محدش يزود حاجة .. محدش يقول حاجة من عنده.. الرواية رواية ممضي عليها ومختوم . مفهوم؟؟

زين: طيب إلحق إلحق.. واحد من المتفرجين طالع يقول قصيدة في الاستراحة.

دردير: ربنا يستر.

سامى: (يلقي قصيدة وطنية).

حسن: (يتقمص شخصية المأمور) أنا مأمور قسم الموسكي .. طوبة في الكلوب ده يا عسكري. يالله يا افندي أنت وهوه .. بالله يا بهوات كل واحد يلزم بيته..

بيتك بيتك .. اضرب بالشومة يا عسكرى.

(أصوات ضربات وتأوهات مع تغير الإضاءة).

الحرب

الأحكام العرفية.

ممنوع الارتجال.

المسرح مآسي ، بكاء دموع ، خناجر ، سموم ، سيوف

ازاى؟

شوف فصل الابن اللقيط.

(تقمص هزلى للجوقة، هزليته نابعة من شدة جديته ، الممثلون يقفون في صف واحد وتسلط على كل منهم بقعة ضوء مناسبة حين يأتي دوره في الحديث في العرض الأول للمسرحية تم الاتفاق علي تحويل الفصل وكان طويلا إلي منطقة ارتجال للممثلين ، تعتمد علي النص المكتوب ثم تطور المشهد تطورا كبيرا بمرور الأيام وتم تحميله ببعض الأحداث المعاصرة للعرض المسرحي عام ١٩٨٥، وساكتفي هنا بإثبات ملخص للفصل المعروف).

مخلص: ابن الطباخ تزوج اختـه. يا للهول

دردير : هيه دي الحقيقة، وأمك اللعينة، صاعقة من السماء تنزل عليها، هيه السبب في كل شيء لازم أموت نفسي

(يضرب نفسه بسكين وهمي ويموت).

مخلص: أختك مراتك وأمك حماتك..

سامى: آه .. اتجوزت أختي.. لازم أموت نفسي (يضرب نفسه بمسدس وهمي ويموت).

زين: بقي بعد تعبي فيه عشرين سنة. وبعد ما جعلته ابني.. يموت؟

(يضرب نفسه ببندقية وهمية ويموت).

عبلة: أنا اتجوز أخويا؟؟ والعيلة كلها تموت بسببى؟؟ لازم أموت نفسي (تعطي السكين لمخلص البحيرى) لو سمحت .. اضرب .. موت..

مخلص : ما قدرش.

عبلة: يبقي لازم أشنق نفسي.. (تشنق نفسها بحبل وهمي).

مخلص: وحيدا في الصحراء.. معلمي مات، والولد الحليوة مات، والبنت الجميلة ماتت وأمها ماتت بالسم، والمتفرجين ماتوا من كتر البكا والعياط . أنا بس اللي فاضل؟؟ لازم أحصلهم علشان أخدمهم في الآخرة زي ما كنت باخدمهم في الدنيا (يضرب نفسه بسكين وهمي لكنه يجبن في اللحظة الأخيرة وبمرور السكين إلي جوار جسمه. يكرر هذا عدة مرات) يبقي مفيش غير الموت المدني . الموت المدني يا ولاد الصرم. (يخلع حذاءه يضرب نفسه عدة مرات حتي يموت).

(تغير في الإضاءة. وعودة إلي الحدث المضارع)

زين: كان العصر عصر جموح.

حنان: سجلت دفاتر الوفيات في قسم السيدة زينب وفاة مصري مجهول وغلام مجهول بمستشفي القصر العيني لأنهما أصيبا في حادثة مظاهرة في شارع الدواوين يوم ١٠ مارس ١٩١٩.

سامي: مصر بتغلى..

دردير: ده حتي الأجانب قبل الثورة بطلوا يتفرجوا علي المسارح اللي بتقدم أوديب ولويس السادس عشر.

مخلص: المصريين زهقوا من مسرح العلبة الإيطالى. وفنانيين الارتجال بقوا يتريقوا علي المسرحيات النكد إياها.. زي ما حصل في الفصل اللي فات..

عبلة: المصريين بقوا يتفرجوا علي استفان روستي في ملهي الإبية دي روز مع الريحاني. وعزيز عيد نازل هبش في الفارس..

زين: والغلابة بيغنوا، بلدي يا بلدي .. وأنا بدي أروح بلدي.

حنان: ونحت مختار تمثال نهضة مصر، وأصدر هيكل أول قصة مصرية، وأصدر محمد تيمور أول مجموعة قصصية.

سامي: يعمل إيه فنان الارتجال المحكوم بالحديد والنار والرقابة والظروف؟؟ يهلس.

دردير: عمنا جورج كان سالك في الهلس .. إدي الناس اللي همه عاوزينه: نكت وتريقه وخفة دم.

مخلص: فصل كامل وأولاده.

عبلة: لا .. اسمه لوكاندة باريس.

زين: همه الاثنين واحد.. موقف بسيط خفيف .. اتنين أغراب في أى بلد.

حنان: والبلد دي .. المرة دي اسمها باريس (تغير في الإضاءة، وموسيقي أو رقصة تدل علي المكان).

زين: (يتقمص شخصية أمين) مش كنا ضحكنا علي عمي التركي واخدنا الميراث وقعدنا في لوكاندتنا في بلدنا بدال الشحططة دي يا كامل؟

سامي: (يتقمص شخصية كامل) يعني علشان ناخد الميراث لازم اسلفك مراتي وعيالى؟

أمين: لمدة ساعة واحدة يا أخي. مفيهاش حاجة.

كامل: أخرس ولا كلمة قليل الأدب ما تختشيش.

أمين: (يلمح الجرسون قادما) طيب كلم بقي اللواء اللي جاي علينا ده.

كامل: اكلمه ازاى: أنا ما باعرفش فرنساوي.

أمين: يعني أنا اللي باعرف.

كامل: يعني أنا هاغلب فيه.. سيبه لي.

دردير: (يتقمص الجرسون) وي موسييه. كسك دي منجيه.

كامل: ما هو عربي وفصيح آهه: وبالقافية كمان وي مسييه. كسك دي منجيه.

أمين: (بنفس الإيقاع) طيب رد عليه.

الجرسون: (يعطيه قائمة الطعام) كسك دي مانجيه؟

أمين: دي لستة الأكل. يعني بيسألنا نأكل إيه.

كامل : (بسرعة للجرسون) سمك.. سمك..

الجرسون: كسك دي «سمك»؟

أمين: أطلب حاجة سهلة يفهمها. مخك ضلم طول عمرك.

كامل: مش تستغل الفرصة وتقعد تشتم فيه لأني لساني طويل وهبعتر كرامتك في باريز.

أمين: طيب سلك الزبون ده الأول.

كامل: (للجرسون) سمك يا أخي سمك. أنت إيه؟ حمار؟ (بيأس) سمك (يقلد عملية صيد السمك بعصا وكأنه أمام ماء وكأن أمين سمكة. أمين يساعده علي التقليد. يصطاد كامل السمكة).

الجرسون: أنكور .. انكور..

كامل: عايزين نأكل يا ابن الفرطوس.

أمين: (يقلد «لعبطة» السمك في الطبق ثم أكله).

جرسون: وي.. را (يبدو وكأنه قد فهم).

كامل: أيوع .. هو الراااا اللي قلت عليه ده.

أمين: ودي حوسة إيه دي؟ أمال لو طلبنا شغل هنعمل إيه؟

كامل: لا .. دي سيبها عليه أنا.

الجرسوم: (يضع طبقا أمامهم)

كامل: فار؟ فار ياابن الابالسة؟ كله أنت بقي.

أمين: يا كامل عيب.

كامل: لازم أأكله له.. هو الفار بيتاكل يا ابن العبيطة؟ (يطعمه للجرسون الذي أكله يتلذذ).

أمين: أطلب لنا حاجة تانية بقي. أنا بطني بتصوصو

كامل: أكله الولد العفريت .. دلوقتي هيخاف من القطط . ناو.ناو.

كامل: يتصوصو؟!

أمين: أيوه. بس نقي حاجة سهلة يقدر الجرسون يفهمها.

كامل: هوه فيه أسهل من الصوصوة (للجرسون) بيض .. بيض (يقلد حجم البيضة وملاستها) بيض.

الجرسون: كسك دي (بيض)؟

كامل: أمال بيقولوا الخواجات بيفهموا ليه بس؟ عليه النعمة لو قلتها لواحد من تحت الربع ليفهمها وهيه طايرة. سيبك يا ابني المصري ابن حنت صحيح.

أمين: خلصنا يا كامل من الوطنية بتاعتك دي. احنا في ورطة .

كامل: (ينظر لأمين وكأنه اكتشف شيئاً للانتقام منه، كوكو كوكو.

أمين: وما كونتش أنا ليه اللي كوكوكو؟

كامل: (بمنظرة) أنا بقي هاعمل فرخة.

أمين: (يقلد الفرخة مباشرة وهو يمسك بطنه من الجوع) كاك. كاك. كاك.

كامل: (يقلد الديك مرة أخرى)

أمين (يحرك الطربوش من بين فخديه)

كامل: ابني .. ابني.

أمين : عيب يا كامل.

كامل: (للجرسون الذي يستمتع بلعبهم) كوكوكو. كاك. كاك.. بيض.. (يريه الطربوش) بيض.. ده بيض يا ابن المشفشه.

الجرسون: انكور (يبتسم في بلاهة)

كامل: (يضربه بعصاه)

الجرسون: (ينصرف بسرعة)

كامل: واحدة بواحدة يا سي أمين.

أمين: (متباكيا) طيب يا كامل. إكمني وحداني في باريس تقسي عليه. لو كان معايا إجرة السكة كنت سافرت (يشحت) فرنك لله. واحد فرنك فرنسي لله. عمله صعبة لله. بلم أجرة السكة يا افندية.. فرنك لله.

الجرسون: (يحضر بيضا في طبق).

كامل: اف.. ابن الابالسة ده بيفهم عربي.. قلت له يا ابن المشفشة جاب لي بيض ممشش.

حنان: (تمر أمامهم بملابس مثيرة).

أمين: يا لهوي.. الحق يا شريكي.. شايف اللي أنا شايفه ده؟ (يخرج وراءها مباشرة).

كامل: كده؟ طيب لما اشوف أنا ولا أنت؟؟

(يخرج خلفها أيضا).

الجرسون: (يعدو خلفهم) الحساب.. الحساب يا حرامية .. امسك حرامي. الحساب . الحساب الله يخرب بيوتكم زي ماخربتوا بيتى.

(تغيرت في الإضاءة).

ومحمد المغربي . كامل عامل سلسلة رحرح: رحرح في البوليس ورحرح في الجيش..

دردير: رحرح لما تجوز، رحرح في مستشفي المجانين.. رحرح في أي حته، في أى زمان.. وذات رحرح..

مخلص: (يتقمص رحرح، في ملابس شبه عسكري يمسك بيده زجاجة خمر..

يترنح ويغنى) والله أن سعدني زمانى.
لا شريك يا بحر
بحر نبيت وبحر كونياك.. وبحر..
زين: (يتقمص شخصية الضابط) زنهار يا عسكري رحرح
رحرح: إيه؟
الضابط: زنهار باقول لك زنهار
رحرح: طيب ماتزنهر أنت، ها.. ها،..
الضابط: انتباه يا عسكري رحرح
رحرح: (يحاول الوقوف انتباه جاهدا لكنه لا يستطيع).
الضابط: إيه اللي في أيدك اليمين دي؟
رحرح: الشمال ولا اليمين؟.. (ينقل الزجاجة لليد اليمنى) مفيش.
الضابط: (وريني أيديك الاتنين..)
رحرح : (يضع الزجاجة بين فخديه) أهم.. مفيش أي حاجة.
الضابط: للأمام. معتدل مارش.
رحرح: (جانبا للمتفرجين) تنكسر يا بارد.
(تغير في الإضاءة).
مخلص: حتي أحمد الفار. أحمد أفندي فهيم الفار.. أصل كان فيه اتنين زي بعض بنفس الاسم.. سبع صنايع والبخت ضايع جار عليه الزمن بقي يقدم نمر بين الروايات .. الله يرحمك يا صنوع.

عبلة: المكان داخل قسم البوليس.
دردير: (يتقمص شخصية مدير المديرية) من فضلك يا حضرة.
سامي: (يتقمص شخصية الشاويش) خللي عندك نظر يا مواطن. اقفل المحضر اللي في أيدي الأول جئت إيه دي اللي بتتحدف علينا من الصبح؟؟
المدير: أصلها حاجة مستعجلة وأنا مش فاضي.
الشاويش: وراك الديوان يا خى؟ اتزرع أقعد.
المدير: اتزرع؟؟ أنا عايز ابلغ عن..
الشاويش: هتبلغ عن إيه؟ قصر البيه اتسرق؟ خدامة حرم سعادة الباشا نشلت الالماظات؟ جتكم البلاوي.
المدير: لا لا.. البلاغ اللي أنا عايز ابلغه..
الشاويش: (مقاطعا) أن طولت في الكلام هاحبسك.. ناس معندهمش دم.. ليل نهار سرقة وقتل واغتصاب واعتداء وافتراء وتزوير وتدليس وغش ونصب واحتيال واغتيال وختاق وسب وشتيمة وبهدلة.. ما نشوفش من أشكالكم إلا البلاوي.
المدير: يا شاويش أنا معملتش حاجة.. أنا لجأت للعدالة لأنها الطريق القانوني..
الشاويش: ولض كمان؟ حاضر يا

سيدى.. آدي المحضر.. لما اشوف اخرتها معاك. عارف لو ما طلعتش حاجة تستاهل وعلي قد لماضتك دي..

المدير: أنا اتنشل مني ميت جنيه.

الشاويش: (ساخرا) حتة واحدة.

المدير: إيه اللي حته واحدة؟

الشاويش: اسمك؟

المدير : محمد.

الشاويش: يا ما اسامي علي جتت. محمد إيه؟

المدير: محمد سعد الدين.

الشاويش: كمان؟ يا سعدنا يا هنانا. ساكن فين؟

المدير: الحلمية. شارع أمين باشا سامى.

الشاويش: حتة معتبرة خسارة تشم هواها.. ساكن في البدروم طبعا. ولا في أوضة البواب؟

المدير : الدور التانى.

الشاويش: عندك كام سنة؟

المدير: خمسة وأربعين.

الشاويش: خمسة وزفت.. أمال مش باين عليك ليه؟ أسيادك بيعلفوك؟ صنعتك؟

المدير: مدير مديرية الغربية.

الشاويش: مدير مدير.. (يرتدي نظارته بسرعة) نهار أهلك مش فايت يا فار.. مدير الغربية حتة واحدة؟؟ يا سعادة البيه اغفرلي.. العفو يا سعادة الباشا اللي ما يعرفك يجهلك.. أنا مش ها سامح نفسي.

المدير: يا سيدي اكتب المحضر وخلصني ورايه اشغالى.

الشاويش: ولا تعطل نفسك يا بيه.. اتفضل أنت وأنا..

المدير: (شاخطا) اكتب للي ها قول لك عليه.

الشاويش: طبعا يا بيه.. في ساعة تاريخه تكرم دولة مدير الغربية شخصيا وابلغ عن سرقة ألف جنيه.

المدير: ميه بس..

الشاويش: معقول يا بيه أنت بتسرق منك ميه بس؟ ألف علي طول .. وحتة واحدة .. وخاتم المالظ..

المدير : ميه جنيه بس. اكتب.

الشاويش: معقول يا بيه أنت يتسرق منك ميه بس؟؟ سيبني يا بيه وأنا ادبج لك محضر محصلش.،. احلي محضر اتعمل في تاريخ الداخلية..

المدير: (وهو ينصرف) أنا أروح للمأمور أحسن وهوه يتصرف معاك..

الشاويش: رحت في داهية يا فار.

(تغير في الإضاءة).

حسن: (يتقمص شخصية الرقيب ويدخل ثائرا) لا.. لا.. لا.. أنا لازم اتخذ جراء ضد الفوضي دي.. الأحوال السايبه دي متنفعش لازم الفن ده يكون ثابت. مكتوب علي ورق. ومفيش حاجة اسمها كل ممثل يقول اللي علي كيفه. الفوضي دي خلاص. وده آخر تحذير.

دردير: يا بني كل إشي له إشي.

الرقيب: إلا في الفن .. الفن ملوش إشي.

دردير: علي حسب الليلة والعقدة والأحوال.. الأحوال كلها.. الكلمة والحركة يطلعوا مولعين.. حاجة جدت في البلد .. الممثل لازم يقفشها والليلة تبقي ليلة.

الرقيب: إلا في الفن.. لازم يتحط جوه علبة محترمة ما يخرجش منها إلا بتوقيع تسع موظفين ده فن مش فوضي.

دردير: المعلبات.

الرقيب: وأنا شخصيا لازم أكون ماضي عليه.. ده آخر تحذير .. الليلة الجاية هادخلكوا كلكوا الكراكون .. مفهوم؟

دردير: طيب لو أنت لازم تكون ماضي كان علي الكسار عمل إيه سنة ١٩٠٧ في مولد السيدة زينب؟

الرقيب: أنا مليش دعوة بالموالد والكلام الفارغ ده.

دردير: ده الميلاد الحقيقي لعلي الكسار يوم ما استلم متفرج حرك وشواه بلسانه ساعتين. كان عنده قدره كل الصناع السذج المهرة.

الرقيب: وفيها إيه لما اخترع عثمان عبد الباسط وبقي كل مسرحية يطلع فيها بربري مصر الوحيد: هه؟

دردير: أوريك جري إيه.

مخلص: (يتقمص علي الكسار) بالك.. لو كنت أنا دلوقتي اتنين عثمان في بعض كنت خليت نصي في الشباك علشان يتفرج علي نصي التاني وهو فايت كده زي البطه.. براوه عليك يا عثمان النوبة دي ما كسرتش حاجة (يكسر زجاجة أو كوب).

زين: (يتقمص جميل) أنت يا جرسون.

عثمان: (يلتفت حوله فلا يجد أحداً ثم ينظر للخارج كأنه يوصل النداء) أنت يا جرسون . أنت يا جرسون.

جميل: أنت.

عثمان: (ينظر للداخل مرة أخرى)

جـمـيل: أنت أنت . إيه؟ أنت مـجنون؟ يعنى عامل نفسك مش فاهم؟ أنا بانده لك أنت.

عثمان: تنده لي أنا؟

جميل: أمال خيالك؟؟

عـثـمـان: طيب بردون. بس علشــان أنا لسه جديد في الجرسنة.

جميل: (متهمكا) معلوم.. مش متعود. ما أنا فاهم وظيفتك (جانبا للمتفرجين) بيراقبني أنا وحبيبتي ميمي. لكن علي مين؟؟

عثمان: أنا وظيفتي فعلا جرسون . نعم؟!

جميل: بقي شوف لما أقول لك. أنا في إمكاني دلوقتي ألخبط وشك ده اللي أنت مسوده.

عثمان: إيه إيه إيه؟ تلخبط وشي (يرفع الصينية عليه) تلخبط وش مين يا وله؟ (للمتفرجين) إيه الرأى؟ أدي له الصينية دي في خلقته؟

جميل: لا لا سيبك من أمور التهويش دي. أنت شغلتك اللي بتعملها أنا فاهمها.

عثمان: (للمتفرجين) أنتم شاهدين؟؟ أنا يا وله؟ (لنفسه) استني يا عثمان يكونش الراجل اللوح ده قومندا هنا وأخد باله لما انكسـرت مني الكبـيـات مـرتين وتلاته (يتودد لجميل) يردون .. ما تزعلش.. أنا معملتش كده بكيفي .. ده شىء غصب عنى.

(تغير في الإضاءة)

الرقيب: ماله ده؟ زي الفل.. أنا ماضي له عليه.

دردير: حتي القافية؟؟

الرقيب: ماضي له عليها برضه

(ينقسم الممثلون إلي قسمين)

البرابرة: زر طربوشك.

المذهبجية: إشمعنى.

البـرابرة: أصله دوبارة.. واللي يدور يلاقيه ، دكة لباس شيخ حارة.

المذهبجية: عينيك

البرابرة: إشمعنى؟

المذهبجية: نافدين علي بطن حماتك .. واللي يبص فيهم يلاقي شعر بطاطك.

البرارية: أطل أمك.

المذهبجية: إشمعنى؟

البـرابرة: جرسونة عند الحاتى. ولما تاخد أجازة تسرح أدباتى.

المذهبجية: هدومكم.

البرابرة: اشمعنى..؟

المذهبجية: المصبغة احتارت فيها. ولما

تقدم تروح الكانتو لوحديها.

البـرابرة: احط صبـاعي في عـينك ديه تقولي لي.

المذهبجية: اشمعنى؟

البرابرة: وكمان احط صباعي في عينك دي.

المذهبجية: دهدي ما قلنا اشمعنى؟

البرابرة: خليه في عينك لما افتكر

(تغير في الإضاءة)

دردير: يوم بعد يوم ابتدا الكتاب يكتبوا له نصـوص علي ورق. والقـفص الحـديد يضـيق علي الكسـار. حتـي عثـمان عـبد الباسط ابتدا علي الكسار يسيبه.

مـخلص: الطبـقـة الوسطي في مـصـر بتكبـر. والنـاس الغـلابة ومـشـاكل النـاس الغـلابة اللي كان الكسـار بيـفكر فيـها .. علي الأقل بيـفكر فـيـها ابتـدوا يفـقـدوا مكانهم.

سامي: وكل مـا الطبقة دي تكبر وتكثـر: فن الارتجال ينقرض.

حنان: الطبـقـة الوسطي تحـب الاحـتـرام تحب القـوانين متـحبش المسـائل تبقي كده سبـهللة من غير رابط ولا ظابط. مـا تحـبش الصدفة (للمتفرجين) إنما تتمناها لنفسها. كل واحد فيها بيحبها لنفسه بس.

عبلـة: والطبقة الوسـطي بتفرض فنـها يوم بعد يوم..

دردير: والغلابة بتوع الارتجال بيفقدوا جمـهورهم الحـقيقي : الزعر. والحـرافيش. والعامـة. ابتدوا يكرروا أنفسـهم. بعضـهم يهـرب للريف وبعـضـهـم يقـدم لـوحـدة مسرحية كاملة بكل شخصياتها وعمالها. وبعضـهم يعيش علي ذكريات عروض كان بيـقـدمـهـا أيام المجـد.. أيام مـسـارح المصريين..

مخلص: ودي كانت كارثة علي الكسار. كل مـا يمر الوقت يبـعـد الكسـار عن الارتجال.. كل ما يمر الوقت يبعد الكسار ويحط حوالين نفسه قيد بعد قيد.

زين: وكـانت النهـاية الحـزينة لعلي الكسـار. والنهـاية الحـزينة لمسـرح الارتجـال كله. النهـاية الحـزينة لعلي الاسكندراني وعـايدة صـابر والحلو وعاكف والعطار .. تصبحوا علي خير.

حـسن: (في شـخـصـيـة الرقـيب يدخل ثايرا) لا لا لا .. لا لازم اتخـذ إجـراء قانوني ضدكوا.

دردير: مابقاش له لزوم يا بنى.

الرقـيب: لا .. له لزوم ونص.. انتـوا فاكرينها سايبه؟؟

سامى: إيه في إيه؟ مسرحية إيه دى؟ ما احنا كل يوم بنشطب العرض عند كلمة تصبحوا علي خير . إيه اللي حصل؟

الرقيب: متعرفش إيه اللي حصل؟ شاطر بس تمثل علي كيفك؟

سامي: ده همه مش أنا.. (جانبا لزملائه) ماله حسن الدين النهاردة؟

مخلص: يا بني خلاص.. العرض خلص والصالة نورت والناس مروحة مالك؟

الرقيب: كلمني باحترام من فضلك.

عبلة: ماله النهارده ده؟

الرقيب: ما تقوليش «ده» من الصبح ساكت لكم أقول شويه وهيتعدلوا قافية وحبكت.. هيرجعوا للنص المكتوب.. أبدا.. كل واحد عمال يألف علي كيفه.. إيه؟ فوضي؟ مش فيه نص مرخص ومختوم في كل صفحة من صفحاته؟

حنان: ما احنا قلنا نفس الكلام.

الرقيب: لا .. قلتوا كلام شبهه .. والكلام اللي شبهه ده مش واخد ترخيص من الرقابة علي المصنفات الفنية.

زين: أنا شفتم في عرض مسرحي قبل كده.. إنت مش ممثل معانا في الفرقة دي.. أنت دسيسة علي العرض . كرنيه الرقابة من فضلك.

الرقيب: نقاية إيه يا أستاذ؟ اتفضل اقرأ.. الكارنيه بتاعي أهه.

زين: (يغمى عليه بعد أن يقرأ المعلومات . وهكذا يحدث لكل أفراد العرض).

الرقيب: (منتصراً) أنا الرقيب . أنا الرقابة. اقبضوا عليهم كلهم وهاتولي مدير المسرح ومدير دار العرض والمدير العام. اوعي تخلي ولا متفرج يخرج من هنا اقبض عليهم كلهم . ما تخليش ولا متفرج يخرج من هنا . دول كانوا بيتفرجوا علي عرض بدون ترخيص اقبضوا عليهم دول أكيد حصل لهم تسمم. العدوي هتنتشر اقبضوا عليهم. أنا الرقابة.

أنا الرقيب. أنا الرقيب.

(إظلام)

اشتباك

ارتفاع وسقوط مريض بالسلطة

عز الدين نجيب

من بين الأعراض التقليدية التى تصيب المتسلط أو المريض بالسلطة أنه لا يحتمل النقد، فإنه من فرط انتفاخ الذات واستمراء السلطة على مدار السنوات يشعر بأنه فوق النقد، وفى محاولته نفى هذه «الذاتية» عن نفسه يعمد إلى أن ينسب النقد الموجه إليه وإلى ممارساته - إلى المصلحة العليا للوطن، فكأن كشف اخطائه خيانة وطنية، حيث يصبح على يقين بأنه بلغ من الذكاء والحكمة والاخلاص لمنصبه وللسلطة الأعلى ما يجعله فوق الخطأ ومن ثم فإنه يستريح إلى تفسير أية انتقادات على أنها تعبير عن أحقاد شخصية وتصفية حسابات خاصة ليس إلا! - لكنه فى كل الأحوال ينطوى على قدر غير قليل من الشعور بالضعف وعدم الثقة فى النفس، وهو ما لا يجرؤ على الاعتراف به، ما يدفعه إلى الاستقواء بالمنصب الرسمى وبالعلاقة بالقيادات العليا، وإلى اتخاذ موقف الهجوم العنيف والتجريح الشخصى لمنتقديه، بل وإلى الإبلاغ عنهم كأعداء حقيقيين للوطن، ويتراوح ذلك الإبلاغ بين البلاغات العلنية المنشورة فى الصحف وبين البلاغات السرية إلى أجهزة الأمن.

واليوم أكتب عن نموذج لأحد السلطويين المزمنين من كاتبى البلاغات من

هذه وجهة نظر للفنان الكبير عز الدين نجيب، ويحتمل المقال وجهات نظر أخرى وبا بنا مفتوح لها.

«أدب ونقد»

النوع الأول، أى المنشور فى الصحافة، لتحريض السلطة ضد منتقديه، مرجئا الحديث عن النوع الثانى - الذى قد يمارسه نفس الشخص فى ذات الوقت - إلى حين استفزاز آخر!

والاستفزاز الذى دفعنى لما أكتبه اليوم عن النوع الأول امتد على مدى خمسة أسابيع متصلة فى شكل بلاغات منشورة بجريدة الوفد تحت عنوان «رسالة إلى وزير الإعلام»، بقلم أحمد فؤاد سليم، وموجز الرسالة هو : إمسك يا وزير الإعلام أحد موظفيك!.. إنه رئيس قناة التنوير الذى يستغل أموال الدولة لتخريب منجزاتها، مستعينا باثنين من المخربين اعتادا الهدم والهجوم على الدولة، وأحدهما من ذوى الفكر اليسارى الغارب، وأحيطك علما يا سيادة الوزير بأن هذه القناة تسىء إلى وزارتك وتعمل بلا منهج ولا تخطيط إلا الهدم والتخريب.. فكيف تسكت على بقاء مثل هذا المسئول؟

وحتى لا يظن القارئ الذى لم يقرأ مسلسل الحلقات الخمس منذ ١٨ أغسطس حتى ١٥ سبتمبر أننى أبالغ ، فسوف أنقل هنا بعض المقتطفات منها، وأبدأ بمقتطف من الحلقة الرابعة، يقول: «وحول هذين اللقاءين التليفزيونين اللذين أذيعا من إحدى القنوات التى يقال إنها خصصت لتنوير الناس، أهيب بالوزير أنس الفقى أن يعمل على تغييرها (يقصد كلمة التنوير) ذلك أن مفهوم العكس واضح فى باطن الصفة، مما يضفى «عدم التنوير» لدى جميع الشعب المصرى (.....) ومن ناحية أخرى أناشد أيضا الوزير أنس الفقى أن يراقب ضمائر (أى والله!) أولئك الذين تم توليتهم على الشاشة فى بعض القنوات التى يقال لها «ثقافية ومتنورة» لأنهم يا سيدى الوزير حين ينتقمون من خصومهم بحرمانهم من الظهور على شاشة الدولة إنما يفعلون الشىء ذاته «كمثل عادة المباحث وكتاب التقارير».. أنظر من ذا الذى يقول مثل هذا الكلام!

أما المقتطف الثانى فقد جاء فى مستهل الحلقة الخامسة حيث يكتب: «أقول للوزير المتوثب أنس الفقى إنه حين تستضيف إحدى القنوات الفضائية على الدوام من اشتهر عنهم حب الهدم والثأر والولولة بقصد الهجوم على مكتسبات أنجزتها الثقافة لخدمة الناس نكون بذلك وكأننا نحرث فى البحر، ونبدو وكأن بنا لوثة جعلتنا ننحر

بعضنا بعضا على حساب الدولة».. ثم يواصل وصفه للندوتين المذكورتين بقناة التنوير بأنهما «ملهاة ميلودرامية تكشف تفاصيلها عن محاولات عمدية لهدم صرح من صروح الفن والثقافة وهو متحف الفن الحديث».. أى صرح هذا الذى يهدمه بالكلمات شخصان فى ندوتين تلفزيونتين لم يستمع إليهما أحد كمل قال «سليم»؟!.. ثم أنه يمن على وزير الإعلام بما «فنجر» به عليه من مقتنيات المتحف لتجميل مكتبه وكأنها أعمال بلا صاحب!.. قائلاً عن المتحف إنه «الذى أمد مكتبكم وملحقاته بجزء من ذخائره».. ولا نعلم بأى حق تم إهداء اللوحات إلى مكتب الإعلام وهى من ممتلكات وزارة أخرى ومن عهد المتحف ولا يفترض أن تهدى لأحد!!

ويستكمل «سليم» : فإذا بمن يدير اللقاءين وهو «م.ي» وقد أطلقنا عليه الشاعر البريمو (يقصد الشاعر ما جد يوسف رئيس قناة التنوير) وقد تعاون معه فى عصاب متحد كل من «ع.ن» وهو يكتب فى النقد ويرسم وأسميناه «عجوز الفرح» نظرا لانتمائه لفكر الغاربين» (يقصدنى بالطبع!)، وكان قد شرح من قبل سبب تسميتى بهذا الاسم بقوله: «لأنه تعود أن يلبس الزى حسب مستوى العزومة، وهو فى ذلك يحمل ثلاثة خطابات: خطاب للاشتراكية عند الحاجة، وخطاب للفقراء عند الحاجة وخطابة للاستثمار السريع!»..

ويواصل وأما الثانى «ع.س» وهو يرسم ويكتب أحيانا وقد أطلقنا عليه صفة «ساقط القيد» إذ أنه يحاول دائماً أن يبرهن على كونه من جيل السبعينيات على غير ما يعتقد كثيرون (والمقصود عادل السيوى)، وهذان كلاهما يجتهد فى النشر وفى الشتم معا ضد أى إنجار فنى أو ثقافي، وأما هذه الساعات الست (يقصد مدة إذاعة الحلقتين بعد الإعادة) فإن خمس أخماسها قد يعز على حديث مرشح لرئاسة جمهورية مصر بحالها فى أى قناة تليفزيونية»..

هل يعرف أحد كيف يحسب خمس أخماس الست ساعات؟!.. ما علينا!

وبغض النظر عن كم السوقية والبذاءة الذى امتلأت به هذه «الخماسية» من عينة الألفاظ التى قرأناها فى النصوص السابقة – وهى لا تليق باسم الجريدة التى نشرت بها أو بعالم الفن الجميل الذى يدعى صاحبنا الانتساب إليه، وبغض النظر أيضا عن

عدم الشجاعة بإخفاء أسماء من يهاجمهم طوال الحلقات الأربع الأولى ثم الاكتفاء بالإشارة إليهم بالرمز فى الخامسة – وتلك سمة الضعفاء المذعورين من المسئولية القانونية وليست سمة الأقوياء الذين يتحملون مسئولية معاركهم .. فقد جلست اسأل نفسى عدة أسئلة: هل أنا حقا بمثل هذه الصورة التى صورنى بها؟.. وهل تغيرت يوما خطاباتى عما آمنت به ومارسته على أرض الواقع منذ باكورة شبابي؟.. إننى لم أتراجع قط عن قناعتى بالاشتراكية ودفاعى عن الفقراء بل اعتز بذلك بالرغم مما جره على من السجن والفقر.. أما الاستثمار فياله من أمر مضحك أن أتهم بممارسته سريعا كان أم بطيئا فأين هى أعراضه على لو حدث؟.. ليدلنى أحد إذا كنت غير واع بما أفعل!

ثم عدت أقول لنفسي: لا بأس! .. لعلها حرقة الوجيعة التى أصابت صاحبنا تحت وطأة النقد الذى كشف ما يجرى فى متحفه وهو خط دفاعه الأخير بعد أن سحبت من تحت قدميه مملكته فى مجمع الفنون الذى مارس من خلاله سلطاته على امتداد ثلاثين عاما تقريبا.. لكن هل يستدعى هذا النقد الرد عليه بخمس مقالات من القذائف والبلاغات المسمومة؟ ..إن لم يكن ذلك الرد دليلا على الضعف والهشاشة، فعلام يدل؟

لكننى سرعان ما أجبت على نفسي: لا.. لا يمكن أن يكون هذا وحده السبب وراء حملته الخماسية الشرسة علينا، كما لم تكن حملته «الثمانية» على الناقد الكبير مختار العطار التى حفلت بالتشهير والتجريح والإهانة للرجل الذى تجاوز الثالثة والثمانينة من عمره.. لم تكن تلك الحملة لأية أسباب موضوعية، فليس بينهما أى صراع من أى نوع. فالرجل فى منزله منذ سنوات طويلة لا يستطيع فى مرضه الممتد حتى أن يقرأ ما يكتب عنه.. فلماذا يحاول إيذاءه بهذه القسوة؟.. وكيف يهنأ براحة الضمير رجل يملك مثل هذه «البسالة» فى التنكيل برجل مريض كف بصره وكان يستحق أن يكون اليوم محل التكريم على عطائه الطويل؟! إن ذلك لا يتأتى إلا لشخصية مريضة بالسادية – وهل ننسى سلسلة مقالاته بمجلة العصور الحديثة منذ عدة سنوات، وكيف أهال من خلالها التراب على كل من أكرمه وأسدى إليه معروفا

بعد أن خرجوا من كراسى السلطة؟!

إذن ما هى مشكلة هذا الرجل بالضبط؟.. إننا لم نزاحمه فى منصبه بل إن زميلى على المنصة المتهم مثلى بالهدم والتخريب الذى أطلق عليه صاحبنا وصف ساقط القيد - الفنان عادل السيوى - سبق أن اعتذر عن قبول نفس المنصب الذى قبله «سليم» وهو مدير متحف الفن الحديث، وكذلك استقال من لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة التى يلتصق صاحبنا بعضويتها بصفة دائمة منذ ربع قرن، أما أنا فقد تركت خلف ظهرى كل المناصب بوزارة الثقافة منذ خمس سنوات - كما يعلم الجميع - غير آسف عليها ولا طامع فى شىء منها.. فمن ننتقم؟.. وعلى من نحقد؟.. وإلام نتطلع؟.. ولماذا نهدم صرحا ثقافيا ناجحاً؟.. وكيف يكون هذا موقفى أنا الذى قضيت أربعين عاما - ومازلت - أبنى صروحا ثقافية على أرض هذا الوطن فى ريفه وحضره؟.. وبماذا يفسر صاحبنا تعاونى معه شخصيا، وفى نفس المتحف بعد افتتاحه الأخير، بالرغم من كل تحفظاتى المعلنة على أسلوب تنسيقه، حيث وجدته يستن سنة جديدة طالما ناديت بها وهى تكريم الفنانيين المنسيين كل فترة فى قاعة مخصصة لذلك، ومنهم من كتبت أطالب بإزاحة الظلم والظلام عنهم فى كتبى!.. وبماذا يفسر تحيتى له وللقائمين على أمر هذه القاعة الجديدة على الملأ فى ندوة عامة ثم فى مقالة خاصة بجريدة الحياة الدولية؟.. هل يرى فى الاختلاف معه أو مع مؤسسة - ولو كان فى حدود الهامش - مروقا وهدما وحقدا وانتقاما وربما خيانة وطنية؟.

لو كان النظام الحاكم قد أخذ بهذا المنطق خلال انتخابات رئاسة الجمهورية التى جرت مؤخرا لكان قد أغلق القنوات أمام كل الأحزاب المعارضة والمستقلة التى ملأت الدنيا بصواعق الهجوم على الحزب الحاكم ورئيسه المرشح لرئاسة الجمهورية، فقد تجاوز الهجوم كل الخطوط الحمراء للنظام محاولا الإطاحة به والحلول محله، فماذا فعلت الحكومة؟.. لقد كلفت نفس الوزير - الذى يستنجد به صاحبنا لضرب قناة التنوير - بفتح قنوات التليفزيون ومحطات الإذاعة أمام جميع أصوات المعارضة، ورأينا على الهواء قذائف المعارضين ضد النظام، بل أتاح لها الوزير عرض برامجها

الحزبية والتزم بتغطية ندواتها الانتخابية طوال أسابيع الحملة..

ومن عجب أنها نفس الأسابيع التى كان صاحبنا مشغولا خلالها بنشر قنابله الدخانية بالجريدة المعبرة عن حزب الوفد بينما كان مرشحه يخوض معركته الانتخابية مبشرا بمستقبل جديد لمصر يشارك فى صنعه كل المصريين، ومطالبا بالمصالحة الوطنية بين المهمومين بأمر الوطن، فإذا بصاحبنا فى التوقيت نفسه يعلن الحرب على زملاء المهنة ورفاق الريشة والقلم، ويطالب وزير الإعلام بأن يراقب الضمائر (وليس الأقوال فحسب) وبأن يطيح بالرجل المسئول عن فتح قناة التنوير للأصوات المعارضة التى لبت دعوته، بما فيها صوت ممثل الحكومة الذى يشغل منصب رئيس صاحبنا فى المتاحف وهو الفنان محسن شعلان،بعد أن فوضه رئيس قطاع الفنون التشكيلية – د.أحمد نوار – فى الحضور نيابة عنه، وحسب علمى فقد كان السيد «سليم» مدعوا أيضاً لكنه لم يحضر، كما دعى وحضر الفنان عدلى رزق الله وقد أثنى صاحبنا على حديثه المحايد والموضوعى، ولم يتم استبعاده فى الجزء الثانى من البرنامج كما أدعى، وأظن أن الفنان عدلى يمكن أن يرد إذا شاء بما إذا كان قد تم استبعاده أم لا.. وفى الحلقتين دفاع الفنان محسن شعلان عن القطاع الذى يمثله دفاعا فدائيا حتى عن أخطاء مرؤوسه «سليم» وهو غير مسئول عنها!

أيكون الفنان أكثر سلطوية من السلطة؟.. هذا هو المستحيل بعينه، فموقع الفنان الحقيقى يكون دائماً فى مواجهة السلطة، لأنه مع الحرية، مع الحلم بالأجمل، وضد القناعة بالقليل المتاح، أى أنه عمليا كان ينبغى على فنان مثل «سليم» أن يكون معنا، ومدافعا عن حقنا فى الاختلاف ، حالما بتغيير جذرى لواقع هذا المتحف الهزيل الذى لا يليق بمائة عام من إبداع أجيال الفنانيين المصريين، وإذا كان مقتنعا بأن المتحف صرح ثقافى يريد الحاقدون هدمه، لكان جديرا به – لو أطلق العنان لجوهر الفنان بداخله – أن يسأله نفسه: لماذا هرب خمسة مديرين من إدارة هذا «الصرح» فى أقل من خمس سنوات، وكلهم فنانون لا يمكن وصفهم بالهدامين المنتقمين؟.. وقد ترك كل منهم وراءه قائمة طويلة من الانتقادات والجراح التى لا تندمل من أوضاع المؤسسة التى ينتمى إليها المتحف فى ظل غياب لسياسة ثقافية وإدارية واضحة بعيدا عن

أهواء السلطة الفردية لقادة المؤسسة ولو كان صاحبنا قد حكم ضمير الفنان بداخله لوقف مع منتقديه لرد الاعتبار إلى رموز جيل الرواد وجيل الوسط، بإعادتهم إلى صدارة قاعات المتحف كما كانوا من قبل، وتلك كانت نقطة الخلاف الأساسية بيننا وبين اللجنة الموقرة التى أشرفت على تنظيم العرض، والتى يتصور صاحبنا أنها الممثل الوحيد لضمير الحركة الفنية بلا سند من الواقع، ولم يكن الخلاف حول ضيقنا بوجود الفنانين الشباب فى يوم من الأيام، فكيف نكون ضدهم إلا إذا كنا ضد قانون التطور؟! .. إنما نحن ضد قلب الهرم، بحيث تصبح قمته إلى أسفل وقاعدته إلى أعلى فى المبنى الذى يشبه بيت جحا ويحتاج إلى خرائط معقدة للتعرف على محتوياته عبر ممراته ودهاليزه اللولبية، وليسخر منى كما يشاء لأننى ذكرت أننى أمضيت نصف ساعة أبحث عن لوحتى حتى وجدتها، فالخرائط التى يتحدث عنها بالمتحف ليست - إلا خرائط أفلام «الكاوبوى» للبحث عن الكنز الموهوم!

وما علاقة كل هذا بالمقارنة التى أجراها صاحبنا فى إحدى حلقات خماسية بين لوحاتى ولوحات فنان آخر لم يكن محل مناقشة أو مقارنة معى أو مع غيرى من قريب أو بعيد، حتى يقول إن لوحاته أفضل أكثر من ألف مرة من لوحاتى؟

أليس هذا نموذجاً لأسلوب رخيص يقوم على الإهانة والوقيعة بين الفنانين بمناسبة أو بدون مناسبة؟!

وأيا ما كان الأمر بشأن خلافنا فى الندوة حول أسلوب ترتيب أجيال الفنانين - فما الضمير فى أن نعلن اختلافنا مع لجنة تنسيق المتحف؟ لقد وصف مديره وأمين اللجنة فى دليل المعرض فلسفة العرض الجديد بأنها تقوم على وضع الفن المصرى المعاصر (فى ربع القرن الأخير) فى موقع الصدارة من المبنى لتكون من عوامل الجذب إلى أدواره العليا على عكس ما كان قائما من قبل.. حسنا.. أإذا اختلفنا مع هذه الفلسفة أصبحنا مخربين وهدامين ومجدفين فى المقدسات؟..

أإذا قلنا أن هذا الترتيب يتسم بالارتباك ولا يحقق الراحة للزائر بما يسمح بالتأمل عبر التتابع الزمنى للأجيال أو التتابع التاريخى لمدارس واتجاهات الحركة الفنية، أصبحنا جهلاء ومتخلفين؟.. فماذا لو قلنا مثلا أن أولئك المتسلطين على أقدار

الفنانين وأذواق المواطنين لأكـثـر من ربع قـرن هم مـحل نظر وتقـيـيم لمواهبـهم واتجاهاتهم، أكانوا قد طالبوا بإعدامنا؟.. فيلقدموننا لو استطاعوا، فإن التاريخ لم يقل بعد كلمته الفاصلة فيمن يبقى ومن يندثر مع اندثار سلطاته والسلطات لا تدوم، سواء كانت كراسى أو لجاناً، أو كانت منابر نشر حزبية أنشئت فى صفقة مدفوعة المقابل مقدما، فيحتمى بها أصحابها، ويخصصونها لإهانة خصومهم بأقذع الصفات تصفية للحاسبات، أو لتبادل مصالح أو مدائح فجة مع حوارييهم على نفس المساحة.. «وكله على حساب صاحب المحل»!..

لكنهم للأسف لا يجيدون قراءة التاريخ ولا حتى قراءة الواقع الذى يستطيع اليوم كل ذى عينين أن يدرك أنه قد تغير ولن يعود إلى الوراء، والتغيير الذى أصبح حقيقة ليس لأن السلطة قد صلحت بل لأن وعى الناس قد تغير إلا أن المريض بعبادة السلطة والذليل تحت أقدامها يجد من الصعب عليه أن يستجيب لهذا التغيير، خاصة إذا كان قطار العمر قد أسرع به إلى محطته الأخيرة.

لقد أمضى صاحبنا أكثر من ثلاثين عاما «محللا شرعياً» للسلطة، عابراً كل أسوار نظم الحكم والمراحل السياسية والمواقع الإدارية، وفى السنوات التسع الأخيرة منها استمر فى مناصبه الحكومية بعد بلوغه سن الإحالة إلى المعاش متجاوزا – هو ومن يستخدمه – كل القوانين والأعراف!.. وقد نجح خلالها بهذه القدرات الاستثنائية فى إرضاء كل نظام، وهو ما ضمن له أن يتسمر كضرورة لكل مرحلة، يطلع ويفكر وينظر نيابة عنها، واستمد من ذلك سلطات تتجاوز سلطات رؤسائه المباشرين فى مواقع بالغة الحساسية بالنسبة لمصالح الفنانين، سمحت له بممارسة حرية المنح والمنع ، حتى ضاقت السبل أمام كل من يخالفه الرأى أو ينأى عن حدود دائرته الضيقة، فلا يجد أمامه إلا أحد أمرين: أما أن يبتعد احتراما لنفسه، أو يمالئه تحقيقا لمطلبه!

بيد أن ذلك لم يعد ممكن الاستمرار بعد الآن، ولن تجدى التقارير والبلاغات الصادرة من أذيال السلطة إلى أعاليها فى صنع قيمة من اللا قيمة، أو فى منح حياة لمن وهنت أنفاسه ودالت دولته ، وحتى لو نجحت هذه البلاغات أحيانا فى إزاحة بعض الخصوم من أمام فى الماضي، فإنها لم تنجح – فى أحيان أخرى – فى عرقلة

صعود المطعون إلى القمة وهو ما حدث تماما مع الفنان فاروق حسنى عندما كتب صاحبنا بلاغا شهيرا ضده إلى وزير الثقافة أحمد هيكل فى أكثر من عشر صفحات، وكان فاروق حسنى آنذاك مديرا لأكاديمية الفنون بروما، وحفل البلاغ بكل ما يمكن أن يقال وما لا يقال من طعن، وإهانة وتجريح وإدعاء لوقائع تحدث بالأكاديمية بعد أن استضافه فيها فاروق حسنى لفترة طويلة، لكن الرياح جاءت بما لا تشتهى السفن، فلم تمض إلا فترة وجيزة حتى جاء فاروق حسنى وزيراً للثقافة، فإذا بصاحبنا (الذى سبق أن رفض إقامة معرض للوحات فاروق حسنى بمجمع الفنون الذى يديره وطلب منه حملها والخروج بها لسوء مستواها) يصبح تابعاً مرتعداً خلفه، وبذكاء رجل الأجهزة المحنك يتركه الوزير فى وظيفته تحت المجهر خائفا مذعورا طوال ١٨ عاما، مسبحاً بعبقريته، مكرسا نفسه لخدمته، وبين الحين والآخر يقيم معرضا للوحاته فى القاعة نفسها التى رفض عرضها فيها يوماً، لكنه اليوم يتغنى فى مقالاته النقدية بإعجازها الفنى وقيمتها العالمية!!

أيتصور صاحبنا أن الناس قد نسيت كل ذلك؟.. وهل يظن أنه يستطيع أن يلصق بمثلى ما هو ملتصق به فعلا بالأدلة الدامغة؟

إننى لست مضطرا لأن أعلن أن بيتى من حجر، لأننى لم أرقص على الحبال فى سبيل المصالح الخاصة، ومن ثم فليس هناك ما أخاف منه أو عليه، أما بيت صاحبنا فمبنى جميعه من زجاج، ولو استخدم قدرا محدودا من الذكاء لأدرك أنه ليس من الحكمة أن يقذف الناس بالحجارة!

وأقول أخيرا: إن فكرى الذى سماه صاحبنا «بفكر الغاربين» ليس كذلك، والحقيقة أن ما غرب عن هذا الفكر ليس إلا سلطته، وهى سلطة لم تكن محل اهتمامى فى أى يوم من الأيام، لكن ما أهتم به الآن وألاحظ زحف بوادره هو غروب سلطة صاحبنا ومن فى مثل نوعيته، وها هو بسبب غروبها عنه يفقد أعصابه فيندفع فى كيل الشتائم وإرسال البلاغات.

لكن هل ينقذه ذلك من السقوط الأخير؟!

نقد

نوال السعداوى و"الرواية" الممنوعة..
تكشف فساد السلطة المختبىء تحت حجاب الشرع

أمل الجمل

تتنبأ الكاتبة د/ نوال السعداوى فى أحدث أعمالها الروائية "الرواية" بمصادرتها وتبدأها بجملة "أحدثت الرواية غضباً عارماً" .. وبالفعل يُصدر مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر الشريف أمراً بمصادرة "الرواية" فى نهاية فبراير ٢٠٠٥ وذلك رغم أنها صادرة عن دار الهلال منذ أكتوبر ٢٠٠٤ طبعة أولى ثم طبعة ثانية عن دار الآداب ببيروت. لكن فيما يبدو أن طبعة دار الهلال لم تُمكن المتربصين بالسعداوى من النيل منها نظراً لأن دار الهلال حذفت كل ما يتعلق بالسلطة الحاكمة وتعرية فسادها مما أخل بالمعانى الأدبية فى كثير من الأحيان. لكن الطبعة البيروتية لم تحذف كلمة واحدة مما كتبته الروائية.

تختلف "الرواية" فى الأسلوب الفنى عن الأعمال السابقة للكاتبة. هى رواية درامية تشكيلية من نوع خاص. لا تعتمد على التسلسل المنطقى أو التدفق الطبيعى لأنها لا تقوم على الأحداث بقدر ما تتكىء على تيار الشعور أى على الأفكار التى تطوف برأس الأبطال . تهتم بالوصف

والحركة الخارجية للأماكن والشخصيات . تعتمد على التحليل والغوص فى أعماق النفس البشرية . إلى جانب التميز الواضح للبناء الفنى فى هذه الرواية والذى ربما كان من أنضج أعمال الكاتبة فنيا .. ظهرت شخصياتها النسائية تحمل بعضا من الضعف الإنسانى الذى لا تخلو منه الحياه .

كسر المألوف

الرواية خالية من الأحداث العظيمة بالمعنى المعتاد - الحرب فى العراق والمذابح فى فلسطين، المظاهرات الشعبية فى بلاد العالم، حركات المقاومة ضد الحرب وضد الفقر والعولمة - هى رواية غارقة فى حياة ومشاعر أفراد يبحثون عن الحب المستحيل، والحياة الكريمة. لكن الكاتبة استطاعت الاحتفاظ بالقارىء حتى السطور الأخيرة من الرواية عن طريق حبكة محكمة الصنع، فالمؤلفة تستحضر أبطال روايتها داخل رواية احدى البطلات - هى فتاة شابة فاقدة الهوية - ويتحقق كسر مفهوم وحدة الشخصية، ويلتبس على القارىء تحديد الشخصية هل هى الشخصية الحقيقية - فى رواية المؤلفة - أم أنها شخصية من رواية البطلة الشابة، أم من رواية كاتبة ثالثة هى كارمن احدى بطلات الرواية، ويصيب القارىء عدم اليقين تجاه بعض أحداث وشخوص الرواية، مثلما هو الحال فى كثير من أمور الحياة التى لا نصل إلى حقيقتها ، لا تكتفى الكاتبة بالشك على مستوى الشخصيات ولكنها تتجاوزه إلى خلط الأزمنة والأمكنة مما يؤدى إلى توليد دلالة عامة بالخلط والفوضى .

البطلة المجهولة

بطلة الرواية هى الأخرى جديدة من نوعها ، هى فتاة فى الثالثة والعشرين من عمرها ، مجهولة الأب، ليس لها أسرة ولا شهادة، ولا بطاقة مختومة.. فتاة لم تقرأ قصص الأنبياء، ولا الشعراء ولا الأدباء، لكنها تكتب روايتها الأولى .. فتاة قوامها ممشوق من طول المشى سعيا وراء الرزق، عمودها الفقرى صلب، تقاطيعها بارزة حادة من شدة النحافة، منحوتة فى عظام قوية كالصخرة.

شخصيات "الرواية" الرئيسية هى :

١ـ كارمن : عاشقة لكتابة الرواية. لم تجد فى زوجها رستم مواصفات فتى أحلامها. فانشغلت عنه بالبحث عن رجل آخر لا تكاد تعرفه. رجل يسكن فقط خيالها الروائى .

٢ـ رستم : كاتب روائى فى منتصف الخمسين من عمره. يعمل بمؤسسة صحفية كبرى. أحد أعضاء مجلس الشعب. علاقاته النسائية متعددة.

٣ـ سميح : صاحب دار نشر ورثها عن أبيه. تفرغ لها وجعلها مركز اشعاع للأدب والفن. وتخلى عن حلمه فى أن يكون روائيا .

٤ـ جمالات : صحفية متوسطة العمر. فى الستينيات كانت اشتراكية ثم أصبحت من الداعين الى الانفتاح والاسلام. تجمع فى شخصيتها كثيرا من التناقضات.

٥ـ مريم الشاعرة : الشعر هو ما يحدد هويتها.

فى روايتها تبحر الكاتبة فى عالم الأدباء المتناقض المشحون بالسحر والغموض والهموم. تغزو المناطق المجهولة والمتفجرة فيه. تكشف سطوته وضعفه. آماله وآلامه. أحلامه وأحزانه. عشق الكتابة إلى حد الهوس. مرارة عجز القلم فى بعض الأحيان وما يتبعه من احساس باليأس سرعان ما تمحوه الرغبة المتوقدة لخلق ابداع جديد. تقول المؤلفة على لسان احدى بطلاتها : " لايمكن لجروحنا أن تلتئم إلا بالكتابة. لا شىء يهزم الجنون أو الموت إلا الكتابة."

تمتد الخطوط فى "الرواية" لتصل بين النقاط المتناثرة لتتقاطع وتتكامل. وتضع خريطة واضحة المعالم لأبطالها فبينما تنتمى جمالات إلى الوسط. يتأرجح رستم بين اليسار واليمين. يتنقل سميح مابين المعارضة والحكومة. تقف كارمن على الحياد. تقول الفن للفن وليس للسياسة. أما مريم الشاعرة فتنشد قصيدة بعنوان عصر الهزيمة والنفاق.

تحطيم الادعاءات

استطاعت الأديبة بقدرتها على التوغل فى تيار الشعور والعالم الداخلى

لشخصياتها النسوية أن تتمكن من وضع يدها على منابع الاحباط والقهر والضياع التى تعانيها المرأة. وبذلك كانت نوال السعداوى من رائدات توظيف الأدب لخدمة الحركة النسوية. فى "الرواية" تواصل المؤلفة مسيرتها فى فضح القمع الذى تتعرض له المرأة. ومحاولة تهميشها واهدار كيانها . تكشف زيف ادعاءات الرجل الدائمة التى روجتها كتابات فلاسفة عمالقة أمثال سقراط. وأفلاطون. داروين . كانط . شوبنهاور . وغيرهم ممن أكدوا أن الرجل عقل وأن المرأة ليست إلا جسداً. فالنساء - الايجابيات - فى الرواية لم يهتموا بالجسد ولم يكن الجنس شاغلهم الأساسى مثل الرجل.

" كارمن" زوجة رستم تحب زوجها. لكن يسيطر عليها عشق آخر هو كتابة رواية جديدة. كانت الرواية عندها أهم من الرجل. "كانت تفكر بعقلها .. تتطلع نحو الكتابة بشهوة تفوق كل الشهوات ..." الفتاة مجهولة الهوية - صاحبة الرواية - شاركت كارمن عشق الكتابة. يصفها رستم فى أحد مشاهد الرواية قائلا:

" أنت وكارمن نقيضان. لاشىء يجمعكما إلا جنون الكتابة. لا يتسع فراش الواحدة منكما لرجل أو نصف رجل. فالمساحة كلها مشغولة بأوراق الرواية. والأقلام المقصوفة والدموع الجافة. تحتضن كل واحدة منكما روايتها وهى نائمة كأنما رجل تعشقه "

وتقول مريم الشاعرة : "خرجت كالزرع من بطن الأرض. لا أسرة. ولا أم. ولا أب. لا وطن ولا عشيق ولازوج إلا الشعر."

تقدم الكاتبة رؤية لعبثية الحياة وتناقضاتها ومعاناة النساء. وخاصة المرأة المبدعة فنحن النساء نصنع الأدب من حياتنا .. من أحلامنا .. من خيالنا .. نحن نكتب الرواية بأن نطلق هذه الأجزاء من نفوسنا التى حبسناها داخلنا طوال حياتنا. أعظم النصوص الروائية لم يبدعها أدباء يعيشون فى أبراج عاجية بل كتبها أدباء انخرطوا فى الحياة وعايشوا أدق تفاصيلها وآلامها. فالنساء فى رواية "الرواية" جزء من عالمنا "عالم نوال السعداوى" التى تقول فى مذكراتها:

" كانت الكتابة هى حلم حياتى لم أر نفسى فى أحلامى طبيبة .. رأيت نفسى كاتبة أو شاعرة. أوموسيقية .. وصارت أوراقى هى حياتى أكتبها بلغتى وقلمى وعقلى

وذاكرتى، أعشق موسيقى الكلمات، عبيرها يشبه الزهور، كتابة الرواية هى حياتى .. وأى شىء آخر يأتى فى مرتبة ثانوية لأنه لا يهمنى إلا دور الروائية... "

الضحية والمتهم

فى رواياتها تستخدم المؤلفة الموروث الشعبى والعقائد التقليدية والأعراف السائدة لا لتكرسها، بل لتسخر منها وتكشف زيفها، أدبها يسعى الى تناول كل ما يغلف حياة الشعب من تابوهات، ويسعى للتخلص مما يستخدم منها لتغييب الوعى، أوتكريس سلطة فئة حاكمة عن طريق تحويلها إلى كيان رمزى، مثلما فعلت فى رواية "سقوط الإمام" - التى صادرها الأزهر أيضاً - وفيها تختار شخصية الإمام الحاكم بكل ما يكتنفها من رياء وخداع وظلم، وتضعه فى مواجهة ابنته البريئة التى تمثل الحقيقة، تجعلنا الكاتبة نفحص الأشياء بوضعها تحت شمس الفكر، ولتحقيق هدفها اتبعت سياسة تشكيل درامى تتسق وطبيعة مادتها من ناحية، وتجسيد رؤيتها التحليلية من ناحية آخرى، وتصل الماضى بالحاضر من ناحية ثالثة، وان وصلت الى تلك النتيجة فى أحدث أعمالها "الرواية" لكن بأسلوب مختلف. رواية "سقوط الإمام" يغلب عليها الطابع الأسطورى، بينما تتميز "الرواية" بالمزج بين الأسلوب الفانتازى الواقعى، والتعبيرى حيث تكشف كل من يتخفى وراء حجاب الشرع ليمنح نفسه رداء العفة وصك الغفران، بينما هو ينهب خيرات بلاده ويغتصب النساء ويبيع الأطفال اليتامى فى سوق العبيد .

نوال السعداوى ترى كل الأشياء فى ضوء علاقتها ببعضها ، ترى كل شىء على أنه جزء من المعرفة المتكاملة، فيلتحم عندها الطب بالأدب، والأدب بالطب، الأحداث العامة تذوب فى الأحداث الخاصة، عندها لايمكن الفصل بين حياتها الخاصة وحياتها العامة، فى أعمالها يلتحم الخيال بالواقع، الحلم بالحقيقة، الحاضر بالماضى، الزمان بالمكان، فى سياق ينساب تلقائيا .. وللمرة الأولى فى أدب الكاتبة نرى بطلة الرواية الفتاة مجهولة الهوية تخضع لمبدأ المساومة فى لحظة ضعفها ، تقبل دعوة رستم على العشاء وتركب معه سيارته على أمل أن يجد لها عملا ، بعدها تشعر بتأنيب الضمير. نرى النساء أحيانا فى روايتها الجديدة أشبه بمزيج من الضحية

والمتهم. مثل شخصية جمالات التى كانت ضحية نزوات أبيها وزوجها , لكنها سرعان ما تحولت الى أداة قهر لفلذة كبدها غير الشرعية. وشخصية سوزى الحبيبة الأولى لسميح. التى جمعت بين القوة الى حد التنمر. وبين الضعف والهزيمة .

شخصيات تأبى النسيان

ترسم المؤلفة فى "الرواية" شخصيات مختلفة سواء من النساء أو الرجال. "سميح يختلف عن الفتاة .. هو أنيق الشكل والملبس. هى لا تنظر للمرآة. تعيش القلق وعدم الاستقرار. يتمتع هو بالهدوء والراحة.. كان رستم أقرب إلى فتى أحلامها . جذبها إلي رستم ضعفه. تناقضه. تخبطه. تردده. لم يكن مثل سميح قادرا على اخفاء حقيقته ..

شخصيات "الرواية" التى رسمتها الكاتبة يصعب نسيانها . شخصيات حية وجودها ممتع. أشبه بمزيج من الواقع والخيال.. الفتاة بدون اسم مجهولة الأب. ليس لها أسرة. لكن الأديبة أرادت أن تصدمنا منذ السطور الأولى للرواية. فتقدم لنا نوعا جديدا من الهوية التى يجب أن يعامل بها الانسان. لأن افتقاد الهوية التقليدية التى سنها المجتمع والموروثات لن يمحو الانسان من على وجه الأرض. ولن يمنعه من تحقيق ذاته .. مثلما فعلت البطلة فى "الرواية" هاجرت إلى برشلونة كتبت روايتها الأولى. ويبحث عنها الناس لأنها صودرت.

تنجب الفتاة الشابة طفلة اسمها "نورية" لا تعلم على وجه اليقين من هو أبوها . فليس هذا هو المهم. تمنحها الفتاة اسمها مثلما يفعلون فى أسبانيا حيث يسمون الأطفال بأسماء أمهاتهم .. تجعل الأديبة من هذه "النورية" الحلم أو الضوء الذى ينير حياة أبطال الرواية... نسمع كارمن تقول فى الرواية :

" هى طفلتنا نحن الثلاثة أنت الأم الأصلية. وأنا الأم الفرعية. ورستم الأب الأصلى. وان شئت يمكن إضافة سميح ..هذه الطفلة محظوظة لها أمان وأبوان.. " .

"يولاندا" هى الآخرى تصر على أن "نورية" حفيدتها من ابنها فرانسيسك.. الجميع يتشبث بالطفلة وكأنها الحلم المفقود. الهوية الجديدة للانسان .." جاءت نورية رغم أنف الدنيا وضد إرادة الجميع مثل شعاع الشمس لا تقدر القوى النووية على

منعه..."

اهتمت الروائية بالشخصيات الثانوية فمثلا شخصية "محمد" الجرسون خريج كلية الآداب والحاصل على الماجستير فى الأدب العربى المعاصر لم يجد عملا فى تخصصه، مزق شهادته الجامعية، وألقى بها فى سلة القمامة .. تفرد له الكاتبة مساحة من الوصف المؤلم الذى أصابنى بغصة فى الحلق، كأنما تضع يدها على الجرح وتضغط .. وعلى مدار روايتها لم تهمل نوال أيا من شخوص روايتها مهما صغرت مساحة الدور المتاح له .

التناقض .. والحب المستحيل

أثارت المؤلفة عددا من المتناقضات المتبادلة التى طبعت العلاقات المشّكلة للرواية، المتعلقة بفكرة محورية هى "الحب المستحيل" والتى تحققت فى أربع تنويعات هى :

« كارمن ورستم ـ الفتاة وسميح ـ الفتاة ورستم ـ الفتاة وفرانسيسك "، من خلال هذه الثنائيات قامت الأديبة بتشكيل بطولة مزدوجة فكارمن والفتاة تشكلان معا وجهين لعملة واحدة، كذلك رستم وكارمن يجمعان بين التناقض والتمزق، يحاول كل منهما أن يمتص الآخر داخل مشروعه، وهذا يتحقق أيضا مع كل من سميح والفتاة، وجمالات والفتاة .. كانت جمالات نقيض المرأة المبدعة على المستوى المادى والمعنوى، كان رستم وجهها الآخر الذى يصف نفسه قائلا :

" أنا غير مخلوق للكتابة.. أنا فى الحقيقة غير موهوب.. عملونى كاتب كبير بالوراثة.. بالواسطة.. بالفلوس.. وحفلات العشاء والخمرة والنسوان.. "

تحقق التناقض أيضا على مستوى الأحلام بين عالم النساء والرجال. تمكنت معظم بطلات الرواية من تحويل أحلامهن الى واقع، بينما فشل الرجال. سميح شغلته أعمال الطباعة والنشر عن حلم حياته فى أن يكون روائيا ، عمله كان السلسلة الحديدية التى تربطه بالماضى، لكنه استسلم ولم يسع للتخلص منها. فرانسيسك كانت أحلامه ذكورية مريضة، يرى نفسه فنانا مشهورا مثل سلفادور دالى، يصبح من الأثرياء، تتهافت عليه النساء.

نجحت الكاتبة فى استخدام تيمات البطل المزدوج والرواية داخل الرواية .. ومن

خلال التوظيف المتمكن للمفارقة والتورية الساخرة أعادت تشكيل هذه العناصر فى رؤية فنية وفكرية متماسكة ومقنعة تفصح عن زيف وازدواجية الرجل وخداعه. رستم الذى كان يخون زوجته فى شقتها وحينما ضبطته غضب لأنها عادت من السفر دون أن تخبره. كما قال إنه لم يخنها على فراش الزوجية. لكن على السجادة بعيدا عن غرفة النوم. المؤلفة فى "الرواية" تغزو مناطق غريبة وترسم خطوطها لتعكس الجانب المسكوت عنه فى الحياة والقوة الروحية للمرأة. أحلامها. واحباطاتها بعيدا عن الأنماط والأدوار المحددة التى سجنت فيها المرأة لقرون طويلة .

طرحت الكاتبة من خلال الأبطال تخيلا للحب المستحيل. والرجل الذى تبحث عنه فى خيالها وتتمناه وعلاقتها به كما يجب أن تكون .. فهناك رجل فى خيالها مازال لم يتحقق بعد على وجه الأرض .. هذا التصور الإيجابى عن الحب والحبيب المفقود يتبلور بصورة غير مباشرة فى الرواية من خلال تقديم تعريفات آخرى سلبية تبرز غيابه. أى أن التعريف الإيجابى للرجل والحب يتحقق عن طريق تقديم البدائل السلبية الزائفة ... فعلاقة رستم بزوجته كارمن تكشف عن حقيقته فى ضوء علاقته بالفتاة .. وكذلك علاقة الفتاة بسميح تكشف عن حقيقتها فى ضوء علاقتها برستم.

فلسفة الرواية ..

د/ نوال السعداوى فى "الرواية" ـ مثلما كانت فى العديد من أعمالها الأدبية السابقة ـ لا تكتفى بدور الفنانة المبدعة. لكنها تضيف إليها دور الفيلسوفة. فإلى جانب قدرتها على بلورة أسلوبها الروائى المتميز المصطبغ بالفانتازيا الواقعية. ومناقضة المفاهيم السائدة للزمان والمكان والشخصية. والتناول الشعرى للعناصر الواقعية فى "الرواية". نجدها أيضا تضفى على لوحتها ظلالا فلسفية واضحة. فعلى مستوى المضمون كانت الشخصيات فى بعدها الدرامى تثير أسئلة فلسفية كثيرة نجحت الرواية فى تقديم إجابات مختلفة لها. منها الأسئلة المثارة عن معنى الروح والجسد والأخلاق والحب ... بالإضافة الى حديث كارمن :

«الموت فى الحب ليس إلا حالة من الحب. والحب ليس إلا رمزا لشىء آخر . ومن الغباء أن يموت الانسان من أجل الرمز "... كما تطرح الكاتبة رؤية فلسفية مختلفة

لمعنى كلمة الوطن الذى يتواجد حيث يكون الحب ، وحيث تكون الحرية، وتتحقق السعادة .

استطاعت الكاتبة إدارة الحوار الروائى وتوظيفه على عدة مستويات فالحوار يعمل على تطوير الحبكة، وتعميق عناصر التورية الدرامية، وبلورة الفرضية الفكرية الحاكمة للرواية ومثال ذلك جزء من حوار بين رستم وكارمن :

- تسمعينى ازاى وانتى غرقانة فى الرواية !
- وماله لما أغرق فى الرواية ، حرام ؟ هى الرواية دى راجل تانى ؟
- لو كان راجل تانى كان أحسن ، على الأقل يأخذ نص عقلك وأنا النص التانى بالعدل والقسطاس .
- أيوه زى العدل بين الزوجات.

هذه الجمل الحوارية البسيطة الموجزة - والتى تصدمنا وكأنها قنبلة دلالية انفجرت أمامنا - تكشف لنا عن أعماق رستم وكارمن ومشاعرهما والمرارة التى تضطرم بينهما، وتقدم لنا فى نفس الوقت خيطا من خيوط الحبكة وتحول مشروع الرواية المرتقب إلى امتحان لمصداقية الشعار المرفوع عن الحب .. وتقدم الأديبة تعليقا ساخرا ينسف كل الشعارات المرفوعة .. فرستم فى لحظة حبه للفتاة الشابة يتمنى أن تموت زوجته كارمن، ويموت سميح، وحينما تتهمه الفتاة بأن قلبه أسود يؤكد لها أن الحب يجعل القلب أسود.

تنتهى الرواية بموت الزوجة بعد أن أتمت روايتها ، وانتحار الزوج، وموت جمالات، ورحيل سميح فى مشهد أقرب للموت، ولا ندرى شيئا عن مريم الشاعرة، كما أن الطفلة "نورية" لا تتحقق عودتها ، لكن تعيش الرواية، تعيش الكلمة المكتوبة لأنها تصبح خالدة.

الهدية الرابعة ؟

- تلقيت من الحياة هدايا ثلاثة،
- أننى ولدت امرأة ،



- وفقيرة .
- ومقهورة .
- مما جعل تمردى ثلاثة أضعاف.

جاءت هذه الكلمات على لسان احدى بطلات "الرواية".. وانا أرى أن الكاتبة تلقت هدية رابعة .. أنها طبيبة .. تقول د/ نوال السعداوى فى مذكراتها:

" كانت مهنة الطب تكشف لى أمراض المجتمع. مآسى الناس خاصة النساء الفقيرات. أصبح العلم فى يدى كالمشرط يكشف عما تحت الجلد. يصل للجذور لأجزاء مبتورة من الجسد أوالعقل أو الذاكرة. ثم أحلق فى السماء لأرى أشياء لم أكن أراها وأنا أمشى على الأرض. وأصبح الطب كالأدب يسعى نحو الثورة ضد الظلم. ينشد العدل أو الحرية أو الحب أو الجمال أو الفضيلة. وكلها شىء واحد ينسكب رغم ارادتى فوق الورق على شكل كلمات لها معانى لم يألفها النقاد . "

لا يمكن الجزم اذا كانت أعمال الكاتبة تنتمى الى الرواية أم الشعر أم النثر أو السيرة الذاتية. أو أى شىء آخر من الأجناس الأدبية المعروفة.. ولا يحق لنا أن نصر على تصنيف ابداعها وتحديده بالأطر ووضعه تحت مصنف بعينه.

ذاكرة الكتابة

صفحات من كتاب
النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية

د. حسين مروة

الجاهلية بين مرحلتين

يقع التراث الفلسفى العربى موقع الخاص من العام الذى هو تاريخ الفلسفة البشرية والعلوم العقلية كما وصفها ابن خلدون بأنها «طبيعية للإنسان من حيث إنه ذو فكر، وهى غير مختصة بملة».

وفيما يخص الفلسفة العربية فقد ارتبطت بالإسلام لا من حيث هو دين فحسب وإنما من حيث تاريخيته عنوانا لنظام اجتماعى تاريخى حدد الجو الكامن لوحدة العروبة والإسلام. ولا تتطور اللغة خارج تاريخ الوعى الاجتماعى المعين وكانت اللغة تتحرك لتتفجر عن معجمية جديدة تضطلع بمهمة حمل الأفكار التى تنتجها بنية العلاقات الاجتماعية العربية الإسلامية فى العصر الوسيط بعد أن خرجت من حالتها البسيطة التى كانت عليها قبل الإسلام ثم شكلت إطاراً مع الإسلام لوحدة المتناقضات الجديدة على الصعيد الفكري. وكانت العلاقات الداخلية لهذا الفكر قد نشأت فى نطاق تصوراته

لمفاهيم الإسلام الكونية والاجتماعية وتحولت تلك المجموعة من العلاقات الداخلية للفكر العربى الإسلامى إلى أشكال إيديولوجية تمثلت أولا فى فكر المعتزلة ثم فى أشكالها العليا فى مجالين متوازين الفلسفة والتصوف الإسلامى وكانت اللغة عنصرا حركيا من عناصرها الداخلية ولا تعنى كلمة العربى إذن الانتماء بالدم والنسب الخالصين، بل تعنى الخصائص التاريخية.

١- الإطار التاريخى للبحث

إذا كنا ندخل عصر الجاهلية(١) فى موضوع بحثنا ، كنقطة ابتداء ، فإن المنطلق المباشر لذلك هو محاولة استجلاء الأصول الأولية التاريخية للأشكال التى عبر بها سكان شبه الجزيرة العربية عن تصوراتهم لظاهرات الكون والطبيعة وعن علاقاتهم الاجتماعية وأوضاع حياتهم، وهى هذه الأشكال التى تكونت منها المعالم الأولى لما قد يجوز إن نسميه٠٠٠٠٠٠غغاثذي الفكر العربى أو الثقافة العربية فى مرحلة ما قبل الإسلام فى تاريخ العرب. أن نقطة الابتداء هذه ستساعدنا فى رؤية المسار التاريخى لهذا الفكر منذ بداياته، لتكون هذه الرؤية أساسا لتكوين فكرة شمولية، فيما بعد ، عن وجوه التطورات التى سيمر بها هذا المسار عبر الكثير من التقطعات أو القفزات أو التحولات فى تاريخ العرب بعد الإسلام.

غير أن هذا المنطلق المباشر لإدخال عصر الجاهلية فى موضوع بحثنا، يستلزم بالضرورة منطلقا آخر غير مباشر. نقول: بالضرورة. لأن هذا المنطلق غير المباشر هو المرجع الأساس فى محاولة الاستجلاء الفكرية أو الثقافية.

نعنى به النظر فى بنية المجتمع القبلى لشبه الجزيرة العربية. وفى الأسس المادية المكونة لهذه البنية والأشكال والظاهرات التى تجلت بها خلال العصر الجاهلي. ولكن الكلام على هذه البنية وأسسها المادية وأشكالها وظاهراتها، إنما يتحدد هنا بحدود التاريخ الذى ينطلق منه مسار بحثنا فى هذا الفصل.

وهو تاريخ المرحلة الأخيرة من العصر الجاهلي. ذلك أن تاريخ العرب قبل الإسلام

يتـألف من مـرحلتـين رئيسـيتين. ويكاد يكون متـفـقـا عليـه بين المؤرخين والبـاحـثين أن حدود المرحلة الأخـيرة التى هى الإطار التاريخى لبحثنا هنا لا تبعد فى زمن الجـاهلية إلى ما قبل القرنين: الخامس والسادس للميلاد.

فـإن مخـتلف المؤلفـات التـاريخـية والـدراسـات الاسـتـشراقـية وغـير الاسـتـشـراقـيـة التـى عنيت بتـاريخ شبـه الجـزيرة فـى الفـترة المتصلة بظهـور الإسـلام. إنما تتكلم على هذه الفتـرة ضـمن هذين القـرنين. أن هذا التـمـهـيد يسـتند إلى أسـاس واقـعى وربما صـح ذكر حقيقتين كدليل على هذا الأساس:

الأولي: إن الشـعـر الجـاهلى الذى لا يزال يعد المصدر الأوثق لدراسـة تلك الفترة، لم يعرف مؤرخـو الأدب العربى منه ما هو أقدم من مـئة وخمسـين سنة قبل الإسـلام(٢). إن هذه الحقـيـقـة ذات صـفـة تاريخـيـة جـديرة أن تعتـمـد فى تحـديد المرحلـة التى نحـن بصددها. ذلك أن هذا الشعر بما يحمل من صور ومواقف وعلاقات وصفات للأشياء ومن نظرات إلى العالم لا ينطبق إلا على ما نعرفه عن الحياة العربية القبلية فى الفترة الأخـيرة من العصـر الجـاهلي، ولا نجد فيه انعكاسـات عمـا كشـفـتـه الوثائق الآثارية وكتابات المؤرخين الأغـارقة والرومان الكلاسيكيين من أشكال الحياة الجـاهلية القديمة أو مـا كـان مـنهـا قـبل القـرن الخـامس الميـلادي. وإذا كـان من الصـحـيح القـول إن الأشكال المتطورة التى يبرز بها الشـعـر الجـاهلى المعروف لدينا حتـى الآن، تنبئ عن تاريخ طويل مـرت به هو أبعـد من الزمن الذى يرجع إليـه أقـدم شـعـر جـاهلى وصل إلينا، فـإنه من الصـحـيح أيضـا القـول إن عدم وصـول مـا هو أقـدم من ذلك إلينا ينبئ كذلك عن علاقـة تاريخية لها حدودها الزمنية بين هذا الشعر الذى نعرفه والفترة التى يعنى بها الإسـلامـيـون عناية خـاصـة من تاريخ العرب قبل الإسـلام. لذا يمكن قـيـاس هذه الفترة زمنيا بمقياس زمن هذا الشعر.

أما الحـقيقة الثـانيـة، فهى حـاصل المقارنة بين الظاهرات الاقتصادية والاجتماعية فى شبه الجزيرة خلال القرنين الخامس والسادس وبين هذه الظاهرات فيما قبل ذلك.

إن هذه المقارنة، استنادا إلى الكشوفات التاريخية، تضع فارقا فى أنماط تلك الظاهرات بين المرحلتين. ويمكن تصور هذا الفارق على النحو الآتى:

– خلال القرنين الخامس والسادس، كان يسود مجتمعات شبه الجزيرة نظام الترابط القبلى الذى يقسم السكان إلى وحدات من القبائل ينتظم كل وحدة منها رابط النسب فى الغالب ورابط التحالف أحيانا، مع استقلال هذه الوحدات بعضها عن بعض، ومع فقدان المؤسسات السياسية الجامعة بينها وعدم اعتراف الواحدة منها بسلطة من خارج القبيلة. ومن جهة أخري، كان اعتماد تربية الآبل وسيلة رئيسة للعيش والإنتاج لدى غالبية القبائل، إضافة إلى كون بعضها يعتمد الزراعة حيثما تتوافر أسبابها الطبيعية، كما فى اليمن وحضر موت وسواحل عمان وبعض مدن الحجاز (الطائف، يثرب وما حولها) وكما فى اليمامة والواحات. لذلك كان طابع الترحل الملازم للحياة البدوية هو الغالب وطابع الاستقرار الملازم للحياة الزراعية هو الأقل. هذه اللوحة سنرى فيما بعد، أن عوامل جديدة ستحدث فيها تغييرات تؤدى إلى تفكيك نسبى فى نظامها ولكن هذه التغييرات لا تنفى الطابع الأساس للمرحلة التاريخية ككل.

– أما قبل القرنين الخامس والسادس، فإن المعطيات المتوافرة للباحثين والآثاريين والمؤرخين فى العصور الأخيرة(٣)، تقدم دلائل لا تدع مجالا للشك فى أن أقساما من شبه الجزيرة (الأقسام الجنوبية بالأخص) عرفت مستويات متقدمة نسبيا من تطور الزراعة والرى الاصطناعى والمنشآت المعمارية والمؤسسات السياسية (الدولة) وشكل تقسيم العمل (انقسام السكان إلى زراع ومربى ماشية وصناع حرفيين). وقد شهد القرن الخامس بقايا من هذه الظاهرات فى حالات التدهور(٤). ويبدو أن انفلز كان قد ظفر فى منتصف القرن التاسع عشر، ببعض تلك المعطيات حين قال فى رسالته إلى ماركس (المؤرخة فى ٢٤ مايو ١٨٥٣): «يبدو أن العرب ، حيثما وجدوا وجودا حضاريا فى الجنوب الغربي، كانوا شعبا متمدنا على نحو ما كان المصريون والأشوريون إلخ. تدل على ذلك منشآتهم المعمارية»(٥).

٢- انقطاع تاريخى:

إن هذا الفارق بين المرحلتين يكشف أن تاريخ العرب قبل الإسلام تعرض لحالة من الانقطاع التاريخى فى حركة تطوره ربما كان لها أمثالها فى مراحل سابقة أيضا. ومن المرجح أن مثل هذا الانقطاع صدر: إما عند منعطفات التعاقب بين الدول التى عرفها التاريخ فى القديم، ما اندثر منها وما بقى له آثار تدل عليه كدول: المعينيين (١٣٠٠ - ٦٣٠ق.م) والسبئيين (٨٠٠ - ١١٥ق.م)، والقتبانيين(٦)، والحميريين (١١٥ق.م- ٥٢٥م) وأما من أثر الصراع بين هذه الدول من جهة، وبينها وبين الدول الخارجية بأشكال متنوعة، من جهة أخرى،(٧). وإذا كان المؤرخ المستشرق السوفياتى بليابيف لا يجزم بمعرفة «الأسباب - المادية والروحية - التى عملت على تأخر الحضارة اليمنية وزوالها فى أثناء الفترة السابقة لظهورر الإسلام فى عهد الملوك الحميريين بين ٣٠٠ و٥٢٥ للميلاد»(٨)، فإنه يقدم هو لنا، إضافة إلى ما تقدمه سائر المصادر والمراجع(٩)، مفتاح هذه المعرفة التى يمكن أن تصل إلى حد الجزم بأن الأسباب الرئيسة للقطع النسبى فى مجرى عملية التطور، تبدأ بما أدت إليه أحداث الغزو الأجنبى وأحداث الصراع الداخلى من اختلال فى سيطرة الحميريين على الطرق االتجارية الكبرى واختلال فى رعايتهم سد مأرب(١٠) الذى كان العمود الفقرى لتنظيم الرى الاصطناعى طوال العام ولتطور الزراعة الكثيفة فى المنطقة الجنوبية من الجزيرة. فقد أدى هذا الاختلال إلى انهدام السد وخراب الأراضى الزراعية وقطع حركة التطور فى هذه المنطقة بهجرة أهلها إلى مناطق أخرى على أطراف الجزيرة إذ هاجر الأزد (الغساسنة) إلى نواحى الشام، وهاجر التنوخيون إلى البحرين، وهاجر المناذرة إإلى العراق ما بين الحيرة والأنبار(١١). وهذا القطع هو العلاقة الفارقة بين مرحلة الجاهلية الأخيرة ومراحلها السابقة التى كانت تحمل من مقومات التطور ما يصلح أن يكون عاملا لدفع هذه المقومات نحو تطور أوسع وأعمق يشمل أقساما أخرى من شبه الجزيرة العربية.

٣ - وحدة القطع والاستمرارية:

غير أن المقصود بالقطع هنا ليس مفهومه السكونى (الميتافيزيقي)، أى القطع المطلق لحركة التطور فى إحدى مراحله، ثم البدء فى المرحلة اللاحقة من نقطة الصفر، أى البدء المطلق أيضا، بل نقصد هنا مفهومه الدياليكتيكي، وهو المفهوم الذى يعتبر القطع جزءا من خط الاستمرارية نفسها، إن فهم العلاقة الدياليكتيكية على هذا النحو بين القطع والاستمرارية فى حركة تطور المجتمع البشري، يرجع إلى الأساس العلمى لمفهوم الحركة ذاتها فى الطبيعة والمجتمع والفكر جميعا، وهو الأساس القائم على وحدة التناقض الداخلى لقانون الحركة. هذا التناقض الذى بنى عليه زينون الايلى (٤٨٩ق.م-؟) انكاره المطلق لوجود الحركة، استنادا إلى ما أدركه ، بحق ، من الطابع المتناقض للتفكير فى مسألة الحركة(١٢)، دون أن يستطيع حل مشكلة هذا التناقض على الأساس الذى اعتمده الموقف الدياليكتيكي، فإن الحركة من وجهة نظر هذا الموقف، ليس الخيار بين التفكير فيها كشئ متقطع فقط، أو كشىء غير متقطع فقط، أى الخيار الأحادى الجانب بل هناك الخيار الثالث الذى ينظر إلى الحركة إنها عبارة عن وحدة التقطع وعدم التقطع معا، أما (السهم) الذى يتحدث عنه زينون، فإنه - بناء على هذا الخيار الأخير - يكون موجودا وغير موجود فى النقطة المعينة نفسها وفى اللحظة المعينة نفسها. وهكذا فى كل نقطة وكل لحظة على خط «السهم» الزينونى(١٣). والأمر نفسه يجرى فى مثال اخيلوس والسلحفاة(١٤): فلو أن الحركة هى التقطع فقط - كما كان يفكر زينون - لكان افتراض عدم إمكان اخيلوس اللحاق بالسلحفاة صحيحا. غير أن فهم الحركة بكونها وحدة النقيضين: التقطع وعدم التقطع (الاستمرارية)، يجعل لحاقه بالسلحفاة ممكنا.

إن هذا المفهوم الدياليكتيكى للحركة ينطبق على الحركة التاريخية لتطور المجتمع، ولتطور الفكر بالطريقة نفسها التى ينطبق بها على الحركة فى الطبيعة فالتاريخ : تاريخ المجتمع وتاريخ الفكر كلاهما، عبارة عن وحدة لتغيرات الكمية والتغييرات الكيفية أى وحدة التقطع والاستمرارية فى خط هذا التغيرات. إذن، فهذا هو معنى

القطع الذى قلنا إنه حدث فى تاريخ العرب قبل الإسلام بين المرحلة الجاهلية الأخيرة والمراحل التى سبقتها. أى أن ذلك لم يكن من نوع القطع المطلق، فإن خط استمرارية التطور فى المجتمع العربى لم ينقطع كليا، بل الذى حدث لا يزيد علي كونه جزءا داخلا فى وحدة سياق هذا التطور الدياليكتيكية. والواقع التاريخى يثبت ذلك. وهو - أى هذا الواقع التاريخى - يتجلى فى ظواهر عدة من ظواهر المجتمع العربى فى المرحلة الجاهلية الأخيرة، ملخصها الآن بإيجاز لكى نعود إليها - بعد - فى معرض تحليل بنية المجتمع القبلى فى تلك المرحلة:

١ - ظهور علائم الانحلال فى النظام البدائي، للانتقال من الاقتصاد الطبيعى إلى الاقتصاد البضاعي، حتى التبادل النقدي، ومن أبرز هذه العلائم: تقلص المشاعية البدائية، وظهور الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج.

٢- بداية تحول سلطة رئيس القبيلة عن أساسها القديم، وهو مراعاة التقاليد القبلية فقط، إلى أساس جديد هو مراعاة الوضع الاقتصادى للرئيس إلى جانب الوضع القبلى التقليدي.

٣- زوال الوضع الأمومى (الطوطمى)(١٥) فى العلاقات العائلية وسيادة العلاقات الأبوية (البطريركية)(١٦).

إن شيئا من هذه الظواهر لا يمكن - من وجهة نظر المادية التاريخية - أن يوجد فى مجتمع ما دون أن يكون مسبوقا بتطور تاريخ طويل الأمد قطع خلاله المراحل الضرورية للوصول إلى المرحلة التى تحتم وجوده كنتيجة لذلك التطور. أى أن وجود هذه الظواهر فى مجتمع المرحلة الأخيرة للجاهلية العربية دليل مادى تاريخى على أن هذه المرحلة لم تكن من نوع البدء المطلق المسبوق بالقطع المطلق عن المراحل التى سبقتها من تاريخ العرب قبل الإسلام، بل الواقع إنها نتاج استمرارية فى حركة التطور التاريخى جرت فى خط واحد، أو فى وحدة دياليكتيكية، مع أشكال من التقطع، لا شكل واحد فقط،و على أن هذا الواقع ليس مصادفة اتفق حصولها فى تاريخ العرب قبل الإسلام، كشذوذ عن القاعدة فى تاريخ تطور المجتمع البشرى بل

كان ظاهرة حتمية من ظاهرات القانون العام لتاريخ المجتمعات البشرية فإن هذا التاريخ لا يجرى فى استمرارية مطلقة ولا فى قطع مطلق بل فى وحدة من هذين معا.

٤ - دلالة اللغة والشعر الجاهليين:

إضافة إلى الظواهر الاقتصادية والاجتماعية السابقة، يجب النظر إلى الأهمية البالغة لوجود لغة عربية وشعر عربى فى المرحلة الأخيرة للجاهلية هما على مستوى متطور يكاد يتخطى مستوى النظام الاجتماعى القبلى فى تلك المرحلة، بالرغم من كونهما - أى اللغة والشعر - يحملان انعكاسات أمينة لمختلف ظاهرات هذا النظام وسنرى فيما بعد أن البنية اللغوية والصفات الفيلولوجية والبنية الأسلوبية للغة الشعر والنثر الجاهليين فى القرنين الخامس والسادس للميلاد، لا يمكن أن يتصور المرء - إلا من وجهة نظر لا تاريخية - إنها كلها ولدت من نقطة الصفر فى هذين القرنين. لقد ظهر الإسلام فى شبه الجزيرة فوجد اللغة المعبرة عن دعوته بمبادئها وتفسيراتها للعالم وتشريعاتها حاضرة وقادرة على أداء كل ذلك سواء بدلالاتها السابقة المباشرة أم بالدلالات الجديدة غير المباشرة التى خضعت بطواعية مدهشة لكل المضامين الجديدة فى هذه الدعوة بكل ما حملت من مبادئ وعقائد وتشريعات، أى أنه وجد أداته اللغوية والبيانية الناضجة لا للتعبير عن الظروف التاريخية الناضجة لظهوره فحسب بل للتعبير عن احتمالات الظروف التاريخية الآتية بعد ظهوره كذلك. إن اللغة القرآنية الرفيعة البيان حتى أعلى مستويات البيان العربي، هى إحدى أهم ظاهرات الاستمرارية التاريخية لحركة تطور المجتمع العربى قبل الإسلام، مع القطع الدياليكتيكى فى خط هذه الاستمرارية نفسها.

إن هذه اللغة الناضجة ليست ظاهرة لغوية مجردة، بل هى - بجوهرها ظاهرة اجتماعية. وليس المستوى المتطور الذى تجلت به فى لغة القرآن سوى شكل من أشكال الثقافة فى عصر الجاهلية. فهل يصح فى العلم أن تكون هذه اللغة وأن يكون هذا البيان الفنى الذى تؤديه شعرا أو نثرا، نتاج قرن وصف قرن من زمن ما قبل

الإسلام؟. إن المنطق العلمى يرفض – بإطلاق – مثل هذا الافتراض (اللاتاريخى). هناك مفكر غربى يعجب كيف أن اللغة العربية «سريعا ما أصبحت لغة علمية جامعة لمختلف الشعوب التى كانت تنتمى إلى الحضارة الإسلامية». وكيف أنها «شكلت ببنيتها الخاصة بها بعض المظاهر الأكثر دلالة فى الفكر الإسلامي. حتى المفاهيم اليونانية، إذ مرت عبر هذه البنية تحملت تغييرات عميقة»(١٧). إن النظرة المادية التاريخية إلى هذه الظاهرة المهمة تفترض أن وراءها تاريخا طويلا استغرق قرونا عدة سبق فترة ما قبل الإسلام. وإذا كان القطع الذى حدث فى خط استمرارية هذا التاريخ الطويل، أكثر من مرة قد أضاع على الأجيال اللاحقة معرفة حلقات لاتزال غامضة من تاريخ تطور اللغة العربية وتطور الشعر الجاهلى قبل القرن الخامس للميلاد، فإن ذلك لا يغير شيئاً من الحقيقة الموضوعية التى أشرنا إليها.

فإن عدم معرفة الشىء لا يدل على عدم وجوده. وسنتكلم فيما بعد على الجانب التاريخى لشعر الجاهلية وغيره من الظاهرات الثقافية.

هوامش:

(١) تسمية عصر ما قبل الإسلام بالعصر الجاهلي، هى تسمية إسلامية استندت إلى الآية القرآنية: «إذ جعل الذين كفروا فى قلوبهم الحمية، حمية الجاهلية» (سورة الفتح ٤٨، الآية ٢٦). وكلمة الجاهلية – كما تدل الآية – تشير إلى مضمون أخلاقى سلوكي، فليس المقصود بها إذن معنى الجهل المضاد للمعرفة. يدل على ذلك أيضا ما ورد عن النبى من أن أبا ذر عير أمامه رجلا بأمه، فقال – أى النبى – لأبى ذر: أنك امرؤ فيك جاهلية» وقد قسم الإسلاميون الجاهلية إلي: جاهلية أولى قالوا إنها التى ولد فيها إبراهيم، وجاهلية ثانية قالوا إنها القريبة من الإسلام وولد فيها النبى محمد (راجع جواد علي: المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام، بيروت ١٩٦٨،ص٤٠).

(٢) أحمد أمين : فجر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط٨ سنة ١٩٦١،ص ٥٨.

(٣) توافرت هذه المعطيات بفضل بعوث الحفريات الاستكشافية ومؤلفات الرحالين الأوروبيين فى القرنين التاسع عشر والعشرين وما بين الحربين العالميتين فى هذا القرن بخاصة، إضافة إلى مؤلفات المؤرخين اليونان والرومان الكلاسيكيين والمؤرخين الإسلاميين فى القرون الوسطي. إن هذه جميعا تضع أمامنا لائحة من المكتشفات والأخبار تدل على حضارة اليمن القديمة، كالنقوش الكتابية على الحجر والمعادن والآثار المعمارية والسدود (راجع السيد عبد العزيز سالم: تاريخ العرب فى العصر الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٠، ص ١٤ – ٥٦).

(٤) نشير بذلك إلى الدولة الحميرية الثانية التى تأسست فى نهاية القرن الثالث وأخذت تتعرض للتصدع منذ غزو الأحباش لليمن سنة ٣٤٠م، ثم سقطت نهائيا سنة ٥٢٥م (المرجع السابق ص١٤٦– ١٥٢).

(٥) ماركس – انفلز: المؤلفات ، الطبعة الروسية ١٩٦٢، المجلد ٢٨، ص٢١٠.

(٦) الدولة القتبانية عاصرت كلا من الدولتين: المعينية، والسبئية، وسقطت حوالى عام ٢٥ق.م كانت عاصمتها فى الموقع المعروف الآن باسم كحلان فى وادى بيجان قريبا من باب المندب (راجع السيد عبد العزيز سالم: المرجع السابق، ص١٤٠، الهامش١).

(٧) صارع السبئيون الدولة المعينية أيام ضعفها حتى قضوا عليها، ثم خاضت الدولة السبئية صراعا داخليا مع رؤساء القبائل والامارات الطامعين بالسلطة وواجهت ثورات محلية عدة إلى جانب أنواع من الصراع الخارجى: بدءا من سعى البطالسة فى مصر لاحتكار التجارة الشرقية حتى التدخل الأجنبى فى شئونها حين انهكتها الاضطرابات الداخلية واضعفت وضعها الاقتصادى إلى أن فقدت السيطرة على البحر الأحمر وسواحل افريقية وانتقلت التجارة البحرية إلى أيدى اليونان والرومان، وكذلك شأن الدولة الحميرية. فقد واجهت حملة غزو رومانية عام ٢٤ق.م واحتلالا حبشيا عام ٣٤٠م كما واجهت تحول التجارة من مأرب إلى الطريق البحرية عبر البحر الأحمر واستئثار الرومان بالتجارة البحرية كل ذلك أدى إلى إهمال ترميم

سد مأرب حتى تهدم وحصلت الهجرات وتخربت الزراعة (المرجع نفسه: ص١٣٦،١٤١،١٤٢،١٤٧،١٥١،١٥٢).

(٨) ي.أ. بليابيف: العرب والإسلام والخلافة العربية، ص٩١.

(٩)راجع جواد علي: تاريخ العرب قبل الإسلام، بغداد ١٩٥٠ – ١٩٥٩،جـ٣،ص١٥٩.

(١٠) يرجع بناء هذا السد إلى عهد ملك سبأ «سمة على ينف» الذى انشأه على فم وادى ذنه فى مأرب عام ٦٥٠ق.م(السيد عبد العزيز سالم:ص١٣٩).

(١١) المرجع السابق: ص١٤.

(١٢) كان زينون يرى أن الحركة غير معقولة، مع اعترافه بأن المعرفة الحسية تقضى بوجود الحركة ، ولكنه لا يعترف بصحة المعرفة الحسية. أما الفكر (المعرفة العقلية) فيقع فى التناقض حين يفكر فى الحركة. بمعنى أنه لا يمكن التفكير فيها إلا بصفته التناقضية بين السكون والتحرك (فى نقطة معينة فى لحظة معينة توجد ولا توجد) وهذا يعنى التناقض فى التفكير نفسه حين يفكر فيها بهذه الصفة، أو يعنى التناقض المنطقى الشكلى فى التفكير بالحركة. ولهذا هى – الحركة – غير معقولة، إذن هى غير موجودة، أوضح زينون منطق تفكيره هذا خلال براهينه الثلاثة الشهيرة باسم (أبوربات): مثال السهم، واخيلس والسلحفاة، ومثال تجزؤ مسافة ما أثناء قطعها إلى أنصاف غير متناهية (راجع هذه الأمثلة – البراهين فى قصة الفلسفة اليونانية : أحمد أمين وزكى نجيب محمود، ط٢ القاهرة ١٩٣٥، ص٤٦– ٤٧).

(١٣) لإثبات بطلان الحركة تصور زينون سهما ينطلق فى الفضاء، وقال إن هذا السهم لابد أن يكون فى أية لحظة زمنية، خلال انطلاقه، ثابتا فى نقطة معينة، لأنه لا يمكن أن يكون، فى لحظة واحدة، موجودا فى مكانين اثنين، وإذا كان السهم فى كل جزء زمنى ساكنا فى نقطة بعينها، لزم أن يكون فى مجموع الأجزاء الزمنية ساكنا أيضا، لأن استمرار السكون لا ينتج غير السكون، فلا حركة إذن.

(١٤) وبطريقة أخرى حاول زينون نفى وجود الحركة فتصور رجلا(سماه اخليوس) يسابق سلحفاة ، وافترض أن السلحفاة تقدمت الرجل عشرة أمتار منذ البدء، بناء



على أن سرعة الرجل تعادل عشرة أمثال سرعة السلحفاة: حين بدأ الرجل السير وقطع عشرة الأمتار الفاصلة بينه وبينها وجدها تقدمت مترا واحدا، أى عشر المسافة التى قطعها هو. فلما قطع هذا المتر كانت هى قطعت عشر المتر، فإذا قطع هذا العشر تكون تقدمت جزءاً من مئة من المتر.. ويظلان هكذا إلى غير نهاية دون أن يلحق اهليوس السلحفاة.

(١٥)

totemisme

(١٦) paternalisme. إن بعض عادات الزواج وأشكاله فى الجاهلة الأخيرة يمكن أن تكون دليلا على أن بلاد العرب عرفت فى القديم نظام الأمومة.

(١٧) البروفسور N.Bammate: مكانة العلم والتكنيك فى الحضارة الإسلامية (من كتاب «فلسفة الشرق والغرب وثقافتهما»، جامعة هاواى - هونولو ١٩٦٢، ص١٧٢ - ١٨٧(بالانكليزية).

كتاب العدد

آفاق التمرد:
« قراءة نقدية فى التاريخ الأوربى والعربى »

محمود عبد الوهاب

فى زمان تروج فيه أجهزة البث المرئية والمسموعة والمقروءة عالميا وإقليميا ومحليا لمفاهيم ورؤى تزعم أن ثورة الاتصالات قد جعلت من الكرة الأرضية قرية صغيرة.. وهى قرية لا مكان فيها للوطن القطري، أما الوطن القومى فقد تماهت بلدانه العربية.. فى شرق أوسط كبير.

فى زمان تشيع فيه مقولات تزعم أنه قد ولى زمان المنظومات القصائدية الكبرى وهل زمان الانتماءات الصغيرة: عائلية وطائفية ومذهبية وعشائرية وعرقية.. إلخ

زمان يروج فيه للخنوع والاستسلام بدعوى الواقعية والحس العملي، وتعتبر فيه الحرية رومانسية، والعدل خيالا، والنضال مغامرة وإرهابا.

فى هذا الزمان يصدر كتاب : آفاق التمرد .. قراءة نقدية فى التاريخ الأوربى والعربى الإسلامى للأستاذ فاروق القاضى فيأتى فى موعده تماما.

التمرد فى ثقافتنا الشعبية والرسمية كلمة سيئة السمعة، فهى مرتبطة دائما بالخروج على طاعة الأب أو العائلة، أو الاستهانة بضوابط السلوك الاجتماعى وأحكام القانون وأسس الشرعية الدينية، وقيم الأخلاق التى

استقرت عليها التقاليد والأعراف. ومن هذا المنظور يبدو التمرد أحد تجليات نقص التربية أو صورة من صور الشطط والتهور، أو ملحما من ملامح الجنوح السلوكى والتربوى والأخلاقي، وهو ما يستنفر دائما كل من يملكون السلطة – أى سلطة – للاحتشاد لردعه وتقويمه ورده إلى الإطارات الاجتماعية المعتمدة.

أما المتمرد فى هذا الكتاب فهو صفة إيجابية إلى أقصى حد، ذلك لأنه الوجه الآخر للحرية، ولأشواق الخلاص من القهر السياسى والظلم الاجتماعى والاستبداد الفكري.

التمرد فى هذا الكتاب هو جوهر الحلم الإنسانى بحياة يسودها العدل والمساواة والكرامة، وهو على امتداد التاريخ الإنسانى أبرز السمات البشرية وأكثرها تعبيرا عن إنسانية الإنسان، وهو التعبير النابع من الفطرة السوية عن حاجة فى صميم الكيان البشري.. حاجته للإفلات من الأطر الفكرية والعقائدية الجامدة، والأنعتاق من أسر التقاليد والقيم المتحجرة، والتخلص من جثث الأفكار الرازخة على العقل، والرغبة العارمة فى الانطلاق إلى آفاق فكرية وعقائدية وأخلاقية أرحب وأعمق وأكثر شمولا، وأكثر تعبيرا عن قيم العصر وعلومه وفلسفاته وأحلامه وشطحات خياله، وأكثر قدرة على التجسيد رؤاه لمستقبل يصنعه الإنسان بفكره وبصيرته ودأبه ومثابرته وكفاحه.

باختصار التمرد فى هذا الكتاب هو ما صنع تاريخ البشرية، وهو السعى الدائم لتغيير الحاضر والتطلع إلى المستقبل.

فى مقدمة الكتاب إيماءات سريعة لمظاهر التمرد الإنسانى منذ بدء الخليقة وفجر الحياة الإنسانية.

فقد تمرد الإنسان البدائى على خطر الموت فسكن أعماق الكهوف وأعالى الأشجار، وصنع من الأحجار أسلحة بدائية، واخترع لنفسه أبطالا يواجهون الأخطار وينتصرون عليها، ثم عبد هؤلاء الأبطال وصنع منهم آلهة قادرين على أن يدفعوا عنه الشر.

وقد تمرد المصرى القديم على الموت بعقيدة الخلود وتمرد على الخلود الذى كان

قاصرا على الملوك والكهنة فعممه على كل أفراد الشعب، وتمرد على الملك الإله عندما اختار ملكا من الشعب.

كانت محاور تمرد المصرى القديم ذات طابع دينى واجتماعى وسياسي.

فى القسم الأول من الكتاب عرض لتجليات التمرد فى الغرب الأوربي.

فى تاريخ أوروبا قبل المسيحية إرهاصات للتمرد على القدر باعتباره قوة عمياء ترغم الإنسان على الخضوع لها صاغرا، لكن التاريخ الحقيقى للتمرد الغربى فى رأى المؤلف كان مصاحبا للمسيحية

وقد بدأ التمرد الأوربى لاهوتيا أى داخل نفس الأطر التوراثية والإنجلية، ففى عصر النهضة بدأ التمرد على اللاتينية لغة الكنيسة حين بدأت الكتابة باللغات القومية، وبذلك انتهى احتكار الكنيسة للمعرفة الدينية وبدأت حركة الإصلاح الديني.

كان التمرد على جمود الفكر الدينى فى الكنيسة تمردا فى نفس الوقت على قوانين اجتماعية بالية تزعم أنه بالوراثة يجرى النبل فى دماء النبلاء، وتجرى الخسة فى دماء الفقراء.

تمرد الوعى الأوربى على كل ما هو سائد من جهل أو خرافة فرضتها نواميس بشرية تتخفي فيها المصالح الاقتصادية خلف أقنعة دينية.

كان البناء الاجتماعى الكنسى صارما فى تدعيم الإقطاع ووضعه فى أعلى مستويات الهرم الاجتماعى بينما كان يهوى بمستوى عبيد الأرض إلى القاع.

وكان العبيد يقبلون هذا الضيم لأنه القسمة والنصيب ولأنهم سوف يلحقون يوما ما بالمسيح فى الفردوس الأبدي.

كانت الكنيسة تهيمن بفكرها السلفى على السلطتين الدينية والدنيوية. وكانت تقف بالمرصاد لأى محاولة للتمرد على تلك الهيمنة، ولم يكن مسموحا بأى شكل إعلان خطأ الكنيسة فى أى أمر، حتى جاء كوبرنيكس وعارض الكنيسة بقوة الحقيقة العلمية، كانت الكنيسة تزعم أن الأرض هى مركز الكون فأثبت أن الأرض تدور حول الشمس، وبذلك أصاب احتكارها للصواب فى مقتل.

وظهر مارس لوثر ليقود حركة تمرد كنسى على أسس قومية، فقد دعا إلى ترجمة

الكتاب المقدس إلى الألمانية، وإلى إلغاء صكوك الغفران وإلغاء الوساطة الكهنوتية بين الله والإنسان.

ثم تحرك الوعى الأوربى خطوة أبعد حين تمرد على المسيحية ذاتها، حين بدأت الدعوة لتحرر السلطة الزمنية من السلطة الدينية، وحين بزغت فكرة الانتماء الوطنى بديلا عن الانتماء الديني.

قامت النهضة الأوربية على المذهب التجريبى والفكر المادي، وعلى دعوة فرانسيس بيكون إلى الإيمان بقوة الطبيعة الخلاقة، وأن الانتصار الممكن على الطبيعة كامن فى طاعتها.

اكتشف الغرب الأوربى أن الطبيعة خالدة، وأنها تملأ المكان فلا خلاء، وأنه لابد من فصل الدين عن العلم لأنهما مختلفان موضوعا ومنهجا وغاية.

كان تمرد الوعى الأوربى على كل القيود التى كبلت طاقاته الكامنة هو بداية انطلاقه بل واندفاعه إلى آفاق جديدة ذات طابع واقعى وخيالى، مادى ،مثالى ، فلسفى وفني، ومن هذا الخليط ولد التمرد الرومانسى الذى انتهى إلى أن المادة روح وأن الروح مادة.

أزاح الرومانسيون اللاهوت عن عرشه وأجلسوا مكانه الفرد الإنساني، وعندما ارتفع الفرد إلى هذه المنزلة الرفيعة أصبح مسئولا عن نفسه وعن وجوده وعن ضرورة أن يسعى بجد وأخلاص ومثابرة لنفس العبث عن الحياة بمواجهة الظلم ومقاومة الشر.

كان من ثمار النهضة الأوربية اكتشاف فكرة أنه لا توجد حقيقة مطلقة، وأن كل شىء فى هذه الحياة نسبي، وأنه من الممكن بناء العقل بمغامرات لا معقولة، ومن الممكن الوصول للنظام من خلال الفوضي، وقد وجد الفكر الأوربى فيما عرف بالسريالية تمردا مطلقا وعصيانا كليا لكل المسلمات، واحتفاء بالسحر والخرافة وبكل أساليب البحث عن الحقائق خارج الإطارات العقلية المعتادة والمألوفة، وقد وجدوا عند فرويد طوق نجاة فقد كشف لهم دنيا جديدة فى عالم الباطن ورؤى الأحلام.

كانت السريالية تحطم القديم بالشعر، وتعيد النظر فى كل القيم، وقد حلم

السرياليون بثورة هى الانتقام الباهر للخيال الإنساني. لكن ثورة السرياليين كانت بلا عقل.. وكانت نوعا من الحكمة المستحيلة، فهى ثورة يلتقي فيها الواقع والخيال والحياة والموت والماضى والمستقبل فى مزج أشبه بالكشوف الصوفية ولكن بلا أى مفاهيم دينية.

لكن السريالية كانت مع ذلك هى قنطرة عبور الوعى الأوربى من الفرد الحر الإيجابى المسئول إلى الشعب المعبر عن الإرادة العامة.. إرادة هى مصدر السلطة التشريعية لتحقيق الصالح العام، وإلى فكرة أن السلطة تستمد شرعيتها من الرضا العام لا من التحكم، أن الوصول إلى هذه المعانى هو ما جعل للعقل دورا أساسيا فى إنجاز الثورة الفرنسية فى لحظة التقاء العقل بالتاريخ.

كانت الثورة الفرنسية هى التمرد المنتصر على الملك الإله رأس التحالف الكنسى الإقطاعي.

لكن البورجوازية ركبت موجة الثورة حتى وصلت إلى السلطة وعندئذ انهت التحالف الزائف الذى أقامته مع العامة، والذى فرضته مصلحة مشتركة مؤقتة وبعدها ذهب كل منهما فى طريق مختلف.

وقد اكتشف الوعى الأوربى بعدها أن الحرية شعار يختلف معناه من طبقة إلى أخري، فتراه طبقة فى حرية التجارة، وتراه طبقة أخرى فى حرية لقمة العيش.

وعرفت الجماهير أن الحرية هى حرية الإجراء والمعدمين، وأنه لا معنى للحرية بلا عدل اجتماعى ، وأن العدل يظل حلما ورؤى خيال إذا ظل فى إطار الفكر الاشتراكى الطوباوى أو إذا ظل فكرا مجردا بلا آلية للتطبيق.

وجاء كارل ماركس الذى تمرد على الانحطاط بالعمل إلى مستوى السلعة، والانحطاط بالعامل إلى مستوى الشىء، والذى قام بنقل اليسار من نقد الفكر والدين والأيديولوچيا إلى نقد المجتمع والاقتصاد السياسى والتاريخ.

كشف ماركس الجوهر الطبقى للسلطة، وأنها التعبير الدائم عن مصالح القوى الاجتماعية المسيطرة وأن ما يسمونه الديمقراطية الليبرالية هو فى حقيقة الأمر ديكتاتورية البورجوازية المتحكمة فى وسائل الإعلام والتربية والتعليم والعمل.

عند مـاركس العالـم مادى ولا شئ فـيه غيـر قوانين الحـركة الجـدلية للمـادة وأنه لا مـجـال هناك لجـميـع الغـيبـيـات الدينيـة أو المثـاليـة. وأن الطبـيـعـة تتطور وتبلـغ أعلى أشكالـهـا فى المادة الحـيـة والمفكرة بـأسـبـاب فى قـوانـين المادة وليس بفـعل أى قـوة تتجاوز الطبيعة .

عند ماركس: أنتج الإنسـان العمل، وأنتج العمل الإنسان، وعنده إن القوة المحركة فى التاريخ هى تطور أساليب الإنتاج والتبادل وانقسام المجتمع إلى طبقات.

وكانت ذروة تمرد الوعى الأوربى فى الدعـوة إلى ديمقـراطيـة تهيئ الظروف لصـرا ع طبقى يتصـاعد سلميا عبر التنظيمات النقابية وحق الإضـراب وممارسـة الاقتـرا ع العـام حـتى يرقى يومـا - ربمـا فى مسـتقبل مجـهـول - إلى مـسـتوى تنظيم المجـتمع للإنتاج على أسـاس اتحاد حر يتساوى فيه المنتجون وعندئذ تنحسر وتنكمش وتذوى سلطات القـمع التى تملكها الدولة، وتحل محـلها سلطة نابعـة من جمـاهير الشـعب، سلطة تدير لكنها لا تتحكم.

فى القـسم الثـانى العـربى الإسـلامى يبـدأ المؤلف رصـده لرحلة التـمـرد العـربى من الفـتـرة التـاريخـيـة التى سـبـقت ظهـور الإسـلام والتى لا يسـمـيـهـا المؤلف عن عـمـد بالجـاهلية، لأن إطلاق هذا الاسـم عليـهـا ينطوى على حكم قيمـة تتعـارض مع منهـجـه العلمى فى تناول الموضوع.

يحـرص كتـاب السـيـرة النبـوية على تصـوير مكة باعـتـبـارها بقـعـة صـحـراوية قليلة السكان بلا فكر ولا أديان ولا عـلاقـات من أى نوع بالدول المجـاورة. لكن الدراسـات الموضـوعية تثبت أن مكة قبل الإسـلام كانت مـركزا من أهم مـراكز التـجـارة بين الهند والصـين وبلدان البحر الأبيض المتوسط وشرق إفريقيا.

وبذلك يكون الإدعاء بتقوقع مكة وعزلتها عما حولها إدعاء فـاسدا، والزعم بأن العرب لم يبذلوا جهدا فى تنظيم بيئتهم الطبيعية زعم ينفيه الواقع.

عرف المكيون قبل الإسلام اليـهودية والمسيحية والمجوسـيـة والدهرية، وتسربت إليـهم بعض علوم اليونان وآدابهم من خلال الأسرى الرومان.

كـان فى مكة طبقـة غنيـة من التـجـار وأغلبـيـة فقـيرة تقـدم بالأعـمـال الشـاقـة فى زمن

الحرب وزمن السلام، وتتطلع إلى العدل والمساواة، وظهر النبى (ص٩) الذى كان داعية ومناضلا ومقاتلا وزعيما شعبيا وقائدا سياسيا. وقد تمرد النبى على حياة البؤس التى يعيشها الموالى والصعاليك العبيد ولذا فقد جمعهم حوله وراح يعلمهم ويضئ عقولهم بفكر جديد ويضئ نفوسهم بأخلاق جديدة يتساوى فيها كل الناس أمام الخالق ولا يتمايزون إلا بأعمالهم الصالحة وتقواهم.

هاجر النبى إلى المدينة وأقام هناك أول مجتمع إسلامى يرفع من شأن الإنسان لأنه الكائن الذى سجدت له الملائكة، ولأن كل ما فى السماوات والأرض مسخر له، وإذا كان للإنسان هذه المنزلة الرفيعة فلابد أن يكون له عقل يفكر وإرادة حرة.

ويموت النبى ويخلفه أبو بكر وعمر بن الخطاب، ثم تبدأ الثورة المضادة فى عهد عثمان بن عفان، فقد أعطى بسخاء يبلغ حد التبذير لأقاربه من بنى أمية أموالا كثيرة من بيت مال المسلمين، وعندما حاصره الثوار وطالبوه بالتنازل عن إمارة المؤمنين قال كلمته الشهيرة «والله لا أخلع قميصا ألبسنيه الله» وكانت تلك الجملة هى الخطوة الأولى فى طريق طويل تخلى فيه الحكام عن الشورى والبيعة وتحولوا إلى فكرة أن الحاكم يجلس على العرش بإمر من الله.

ويتحول الإسلام بكل مبادئه السامية بدءا من عهد معاوية إلى ملك عضوض، ملك لا يقيم وزنا للمحكومين وحين يقرر معاوية توريث العرش لابنه ينتزع من الناس البيعة له خوفا من بطشه.

ويتوالى على حكم المسلمين حكام مختلفون فى العرق أو المذهب لكنهم متفقون جميعا على إهدار العقل لحساب النقل، وتكريس عقيدة الرضوخ للقضاء والقدر والإصرار على نفس السببية: أن النار عندهم لا تحرق والسكين لا تقطع إلا بإذن الله وهو ما يعنى أن الظلم ليس وليد الإقطاع وأن الجور ليس ثمرة الحكم المطلق.

وتعرف الحكومات الإسلامية عبر العصور ألوانا من التمرد ضد ظلم الحكام واستبدادهم يقودها الشيعة والخوارج والقرامطة والزنج والمعتزلة وبعض الصوفية.

وأخيرا يكتب المؤلف فى الفصل الأخير من كتابه أنه آن الأوان أن نقرأ الفقه السلفى باعتباره فقها نابعا من صراع على السلطة وضعه أشخاص عاشوا فى تاريخ معين،

وسط ظروف اجتماعية معينة، خدمة لنظام معين.

إن اسباغ الديمومة والأبدية والصلاحية لكل زمان ومكان على هذا الفقه فيه افتئات على الحكم بقدر ما فيه ظلم للشريعة، وإهدار لرؤية الأجيال المعاصرة، ومصادرة للمتغير الزمنى.

شاء الفكر الدينى بعد الإسلام قديما وحديثا أن يحول الإسلام إلى حقيقة مثالية ذهنية مفارقة للواقع وللتاريخ.

وفى هذا الكتاب يعيد إلينا المؤلف حقائق الواقع الاقتصادى الاجتماعى السياسى الثقافى منذ فترة ما قبل ظهور الإسلام وحتى يوم الناس هذا.. يعيدها إلينا عبر رؤية علمية وعقلانية كاشفة.. رؤية تنزع القداسة عن بعض الصحابة والتابعين والائمة وتتمرد على صواب موروث لم يكن مقطوعا بصوابه فى أى وقت، وتنكر على المؤسسة السلفية احتكار الحقيقة المطلقة والصواب المطلق ، رؤية تزع عن الإسلام ركاما من الأكاذيب والضلالات ليضئ وجهه مرة أخرى بالعدل والمساواة واحترام العقل الإنسانى والإرادة الإنسانية.

إسلام لا إله إلا الله فيه تعنى لا عبودية لطاغية أو مستبد، ولا عبودية لشهوة أو ثروة، ولا عبودية لحاكم أو داعية أو زعيم.

إسلام الآية القرآنية الكريمة.

«ونريد أن نمن على الذين استضعفوا فى الأرض ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين ونمكن لهم فى الأرض، ونرى فرعون وهامان وجنودهما منهم ما كانوا يحذرون».

إسلام الحديث الشريف

«كلكم لآدم وآدم من تراب ولا فضل لعربى على أعجمى إلا بالتقوى»

إسلام مقولة أبى بكر عندما تولى الخلافة «أطيعونى ما أطعت الله فيكم ، فإن عصيته فلا طاعة لى عليكم».

إسلام مقولة عمر بن الخطاب «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً».

آفاق التمرد كتاب يتصدى لمقولات يتم ترويجها عمدا على امتداد الساحة الثقافية لخدمة الغرب الرأسمالى والاستعماري.. مقولات مثل صراع الحضارات ونهاية



التـاريخ والواقـعـيـة العـاقلة والتـعـارض بـين الدعـوة للديمقـراطيـة والدعـوة للعـدل الاجتماعي، والإدعاء بأن سقوط الاتحـاد السوفيتى يعنى سقوط النظرية الاشتراكية.. إلخ.

والكتاب لا يتصدى لهذه المقولات بلغة خطابية مباشرة مفعمة بحماس دعائي. إنه يتـصـدى لهـا بحـقـائق التـاريخ وبالمنطق والدليل والبـرهان وبفكر يتـسم بالعـمق والشمول، وبنظرة نقدية كاشفة .. نظرة تجمع باتساق بين حيوية السـرد وإصانته فى آن.

مقال

بين القومية المصرية والوطنية المصرية

بيومى قنديل

مع الانحسار التدريجى للغة القبطي، الثقافة السايدة فى مصر كانت بتدخل فى نفس الوقت غسق ما خرجت ش منه لحد دا الوقت: فوضى عقلى و تشوش روحي. فوضى و تشوش انعكسو علا مستويات متعددة، المجال ما يسمح ش لا لحصرها و لا للوقوف عندها. بس اللى حصل بقا م الصعب نتواصل بلغة العصر من غير ما يكون فى ذهننا المدلولات و المصطلحات الأجنبية. مفهوم زى "الأمة" ما حدش يقدر يحدد معناه إلا فى ضى كلمة nation، و كلمة "قومية"nationalism و مافى ش فيه دليل علا كدا أقوا من استخدام مذيعيننا لعبارة "منتخبنا الوطني" بشكل مترادف وى "منتخبنا القومي". و بطبيعة الحال التشوش الروحى ساهم فى الفوضى العقلي. ففى ضل "العواطف" المشعلعلة لـ "القومية العربية" قعدنا من مطلع خمسينات القرن الماضى لحددا الوقت، نهرب باستمرار من وصف أى اسم مصرى زى "المنتخب"، بالقومي، و رضينا بـ "الوطني" صفة بديلة، و ساعات ـ و لو انها موش كتيرة ـ "القطري".

● هنا أسلوب خاص للكاتب (الأداء بالعامية المصرية)، نطرحه للحوار.

و دا الوقت هل فيه فرق بين مصطلح القومية المصرية و الوطنية المصرية؟
الجواب: أكيد فيه فرق، و إلا ما كان ش فيه حد طالب بالعدول عن استعمال المصطلح الأولانى لصالح التاني. و الحجة اللى بيسوقها كل من طالب بالعدول دا لتبرير دعوته هنا هى باختصار: المصطلح الأولانى بيستدعى للغرب ذكريات مكروهة من نوع النازية و الفاشية.

و ردى هنا أقدر ألخصه فى تلات نقط:

(١) وى تسليمى بضرورة استعمال المنطق المفهوم فى العصر اللى بنعيشه فى الوقت الحاضر و بالتالى لغته، ودا فرق جوهرى بينى و بين الأصوليين الدينيين، إلا إن المسألة لا يمكن توصل منى لحد حصر البحث عند صياغتى لمستقبلى عن اللى يرضى الغرب.

(٢) الغرب، موش واحد. و محاولة صبغ الغرب بصبغة التجانس، محاولة غير واقعية و غير صحيحة و بتتجاهل الفروق الواسعة و اللى بتواصل الاتساع داخل الغرب. و المفهوم ذاته بدا من وقت طويل يتجاوز المفهوم الجغرافي، و بقا يشمل روسيا و اليابان و الصين و الهند إلخ، باعتبار إن "الحضارة واحدة و الثقافات متعددة".

(٣) احتمال رفض "الغرب" و القوسين هنا بهدف التحفظ، لمفهوم "القومية المصرية"Egyptian Nationalism احتمال مستبعد. فـ"الغرب" يعرف القومية المضطهِدة(بجر الهاء) اللى كانت بتسعى لاضطهاد القوميات التانية زى "النازية" و القوميَة المضطهدة(بفتح الهاء) زى القومية الهندية علا سبيل المثال.

و فى تصورى الخصوصى القومية المصرية بينها و بين الوطنية المصرية مساحات إتفاق واسعة و أوسع بكتير من مساحة الخلاف. فدى و ديكهات بياخدو الانتماء للأرض أساس، زى معظم القوميات المعاصرة من أمريكية و فرنسية و روسية إلخ يعنى موش العرق ethnos، زى النازية. أمال الخلاف فين؟

الخلاف كامن فى إن المفهوم الأولانى ما بيبص ش لمصر بشكل أفقى و بس، لاكن و كمان بشكل رأسي، بمعنى إن مصر ماهى ش اللى "طولها عشر و

عرضـها عشـر" زى السـيد الغـازى "عمـرو إبن العـاص" مـا وصـفها فى رسـالته الشـهورة لسـيده فى "يثـرب" عـاصـمـة الخـلافـة، لاكن و كمـان كل "مصـر" تحت مصـر الحـاليـة، لحـد مـا نوصـل لـ "قبل-التـاريخ" يعنى "مصـر" التـاريخيـة جنب "مصـر" الجيـو-سـيـاسـيـة", و واضـح إن السـيد عـمـرو" كـان بيتكلم فـى رسـالته المشــهــورة دى مــوش عن "وطن" بالمعنى الســتــفــاد من Motherland، لاكن عن "حمى" وقع غنيمة تحت إيده، و الأدق تحت سيفه.

إحنا نحبك

Tenmenri] Mapiia
Tenmenri] Maria
Maria]agia
Maria]macnou]
Ouon niben manri]
Vnou] petafpeh
Ero nem pihamse
Afareh de epemwit
Sa tevoh evanijwit
Aretac;o ereouwnh
E]nou] nnetsonh

إحنا نحبك يا مريم، يا قديسة يا مريم
مريم يا اللي يسوع ابنك
كل الناس تحبك،
ربنا هو الستار، صانك إنتي و النجار
خلا طريقك مأمون، فوصلتي للزيتون
و ظهرتي بعد سنين، و عزيتي المحرومين.
شعر و تترجيم د.كمال فريد. (من فيلم "ملك السلام")



}menre

}menre
}menre
}menre tnou
niben. }menre nchou
}menre sa eneh nte
nieneh throu.
Nto pe pamwit
nem pa pemncoucou.
Nto pe pary nem pa oywini.
Nto pe pasas nem paco[en
}amenpit]stnoutvi ne?

باريدك

باريدك
باريدك
باريدك دالوقت
باريدك كل وقت
باريدك لأبد الآبدين
إنتي طريقي و دليلي
إنتي شمسي و نوري
إنتي جرحي و دواي:
يا هل ترا أقدر ألمس شفايفك!
شعر و تترجيم: الحر الفقير

نقد

"أوتار الماء".. كيمياء الحنين والألم

عذاب الركابي

١- "إن الفن يترعرع أحيانا في الألم" – دني هويسمان – علم الجمال قلت مرارا "إن القصدة حالة عشق..!! ووجدت من ينفي عني تهمة انحيازي للشعر وهو يرفع صـوته الـدافئ معـي ويبرهن أن القصة حالة عشق أيضا، بل الإبداع كله يخرج من متخيله الضروري الذي وضـعه فيه أندريه مالرو في كتابه (الإنسان العابر والأدب) إلى أنه حالة إنسانية شفافة، بـل أرقى حالات العشق.

ومحمد المخزنجي في (أوتار الماء) يرسم بأسلوب شعري ساحر، ولغـة رشـيقة أخاذة خارطة عشقه التي تناسبه ويستطيع أن يحدد جغرافيتها المكتظة بالألم والحنين بقلب نابض بالعشق وأصابع مفتونة في ترتيبها الكلمات ومراوغتها، وقريحة صافية، تجعل للألم عمقاً، ولحالة الانتشاء طعماً، وللأسرار قدسية.. وللحنين مـدناً باتسـاع الحالم..!! (أحسست أنك هي المخلوقة التي تخصني تحديداً، وبدت التفاتـة وجهـك الشاحب نحوي إشراقة قدر لا نهائي التوحد) ص ٩.

٢- في قصة (تلك الحياة الفاتنة).. عش جماله في جرأته، وتفـرده فـي حالتـه الطبيعية جداً، وبساطته العميقة جداً، وشاعريته التي خرجت مـن تقاليـد البلاغـة الخاوية، والزخرفة اللفظية المتكلفة إلى ظلال الكلمات وإيقاعها.. صار تربة صالحة، نباتها حليب اللحظة الصادقة.. وصار للكلمة ظل إيقاعه رعشة الجسد الـذي ينـدي قبلا، وأغاني، ومواعيد..!! (كنت شريكاً في صنع مأساة جسدك تلك، فأنا والد ذلـك الجنين الذي كبر خارج الرحم حتى مزق تلك القناة الرقيقة هناك، وفجـر النزيـف داخلك) ص ٩.

لا أحد يشك أبدا أن الأدب متخيل كما قال مالرو، ولكن رشاقة العبارة، وهذا الاقتصـاد فـي الكلمات، وهذا الاحتراق، والحب، والشجن، والوقت المفضض بالشعر، والدمع الليلكـي، جعـل القاص محمد المخزنجي يريح الأدب وفن القصة على بساط الواقع المعـاش والجميـل: (كـان

هذيانك في بدء صحوك طيباً مثلك، وتيقنت أن لي في داخلك الكثير.. قبلتك وعابثـت هـذيانك ووجدتك كما في تمام صحوك نقية من كل ابتذال) ص ١٠ (ويا سكني، كثير من هؤلاء النـاس الذين نراهم يمضون من حولنا في نهر الحياة، دهستهم الحياة من قبل، مـرة أو مـرات لكـنهم انتفضوا ليواصلوا المسير..) ص ١٤.

٣- قصص محمد المخزنجي تحكي الشوق الذي لا يكرر، والألم الذي لا يشبهه ألم، والشجن حتى الاختناق، والانتماء حتى آخر نبض، والذنب حتى حدود المغفرة، والنزيف لآخـر قطـرة دم.. إنها سيرة الجسد المتيم، الذي تكتمل دورته الدموية عبر الألم (لا شيء يسمو بنـا كـالألم الكبير) – ألفريد دي موسيه.. وعبر الحنين الجارف، والشوق، والانتماء، والصلاة للـذكريات، والماضي الجميل حتى لو ترنحت أشجار المستقبل بثمارها اليانعة، التي تظل بلا طعم إذا لم تمر عليها أصابع شمس الماضي المحفور في الجسد والمخيلة..

قصة (هرم داكن توشيه الثلوج).. سيرة الجسد المحاصر بثلوج الذكريات التي تتـراكم مـع الألم.. ووجوه الأحبة والأصدقاء الذاهبة الآتية، وقصص العشق التي لا تنتهي.. والأمكنة التـي تضيئها الأحاديث..

(الشيء الجمالي هو بهجة أبدية) – كيتس (جسدك مملوء بالريح والبرد، وروحك تخيم عليها سحب مخنوقة لا تمطر ولا تنقشع، من الخارج تبدو أصغر من عمرك لكنك من الداخل تنهـار بسرعة مخيفة، مفاصلك كلها تنتحب، بل تصرخ من شدة الألم) ص ١٨، و(عشرون اسما ما أن يتوارد أحدها إلى خاطرك حتى تنبض أيام وتشع عواطف وتنبعث ذكريات.. حضور كل واحـد منهم يساوي استحضار قطعة من عمرك.. كنت تعي دائما استعادة أصدقاء الصبا تطهيـر مـن أكدار السنين، لكنك لم تتصور أبداً أنهم وسائد حانية لعظامك) ص ٢٣.

٤- "حقيبة بلون الشفق والرمل".. قصة سيكولوجية، هي قصة الأمل المدفعون فـي أعمـاق الروح، والتنقيب عن هذا الكنز الفريد، القريب – البعيد حلم يقظة، كالحلم بالحقيبة التـي تشـبه حقيبة تشيخوف، والتي استقرت صورتها واكتمل شكلها ربما منذ زمن بعيد، مذ كان البطل فـي عمر العشر سنوات، كان الحلم بعيداً كبعد بيضة الديك، وكانت الحيـاة مـرة كسـخرية الأم – الطيبة التي أرادت أن تنتصر على الحياة على طريقة هنري ميللر بالسخرية منها، واللامبـالاة بمفارقاتها وفضحها وتعريتها (تنتصر على الحياة بشيء من السـخرية والفضـيحة) – هنـري ميللر.

والمخزنجي كان يتعذب بتلذذ، وتلك علامة الفن والحبور في الخلـق – كمـا يـرى دنـي هويسمان وعبر أسلوب التداعي (المنلوج الداخلي) وعلى أوتار الزمن الماضي الحـزين يعـيش الحلم الموصل إلى حياة بقدر ما فيها من دمع وآهات وعثرات فيها معنى التجلد والصبر وانتظار فجر ربما لا يبزغ أبداً: (لعلك تعرف يا محمد أنني ضيعت حبين كبيرين، وذقت مرارة الحـبس خمس مرات، وقطعت شرايين يدي مرة، وعشت دائماً على الحافة، عانيت إحباطـات كثيـرة،

وانهزمت مرات، وغبنت، وأخطأت، ولم أرض عن شكل العالم من حولي أبداً، لهذا لم أستقر طويلاً في مكان، وحتى هذه اللحظة تمضي حياتي كنوع من الفرار المتواصل..) ص ٣٦.

في قصة (شرفة العطور).. عزف الروح الناسكة الممتدة بامتداد الدم في الشرايين، فهذه الأرواح الهائمة في زوايا البيت، على ما يبدو، هي أرواح الأحبة التي يبدأ حضورها من أعماق الروح، وتظهر وتنتشر في البيت بلون ورائحة الخزامي، وليس هناك ما يقلق في هذا الإيحاء لأن نشر العطر يعني ترتيب الأمان لهذه الأسرة، على وسادة الألفة التي نسيجها عطر الخزامي والأحلام والحنين. القاص محمد المخزنجي يعيش قصصه بحالة تأملية راقية، ممغنطة بعصارة الروح المعذبة التي تلتذ بلحظة العذاب – لحظة الإيحاء، ولهذا يسجل له أنه كاتب قصة سيكولوجية بامتياز كبير..!! صبره، وأناته، وحرقته، وصدقه، وعناوين قصصه الطويلة تقول ذلك.. إن قصصه تكتبه لكنه لا يبدو شاكياً أبداً بل في نشوة من يجد نفسه في أحضان أنثى بارعة الجمال (تحولت الرائحة إلى هاجس تناسته زوجته والأولاد، لكنه استمر ينغص عليه حتمية الابتهاج بالشقة الجديدة، صارت رائحة متجسدة يشعر بحدودها اللامرئية في ذلك المكان من الردهة..) (لم يعد يشك كثيراً في ذلك وهو يتعقب الرائحة في مسكنه الجديد أو تتعقبه، لعلها رائحة عارية أو أرواح تبحث عما سترها من أرواح الورود والزهور..) ص ٥٧..

٥- في قصة (المختفي مرتين).. تتداخل الأزمنة، وربما يسقط الحاجزان الجغرافي والنفسي معاً بين الماضي والحاضر والمستقبل في حسابات أينشتين والراوي معاً، والحياة في اللا زمن أعمق وأبلغ، هذا ما تشير إليه القصة، ومثلما تعالج الفيزياء عبر المتخيل – الأدب، وتستمد وجودها منه، فإن الراوي يواصل مسيرته، وأحلامه، وتطلعاته، وينبش تربة ذكرياته عبر اختفاء الدكتور نادر البدراوي، الذي يعني اختفاؤه بحسابات الأدب والمتخيل تجدد الزمن أو ولادته، فالموت ولادة أيضاً..!! في الولادة شيء من الموت، وفي الموت شيء من الولادة، هذا بعض إيقاع قصص المبدع – المخزنجي: (ولطالما كان يردد عن أينشتين قوله: الناس الذين على شاكلتنا ممن يؤمنون بالفيزياء، يدركون أن الحواجز بين الأزمنة، الماضي والحاضر والمستقبل، ما هي إلا مجرد أوهام، وإن بدت مستعصية) و(حكى عن نفسه وعن توق الإنسان الدائم لاستعادة الزمن المفقود، قال إن الأدب يحقق ذلك على مستوى المتخيل والفيزياء الحديثة ترنو إلى ذلك على مستوى المتعين) ص ٧٩.

٦- في (أوتار رنين الماء).. رنين الزمن المتداخل، كما في بقية قصص – المخزنجي، يعلو وينخفض حسب تغير الأزمنة إيقاعاته تؤلف سيمفونية الحنين والشوق، والألم، والحب أيضاً.. حنين المكان الذي يصبح بفعل شراسة اللحظة مقدساً، وشوق الأحبة الذي يصبح قصائد تؤلفها الروح.. قد يحكم الزمن خطوتك، والمكان يدهشك ويجرحك، وحتى شوقك قد تصقل قسوته قريحتك لكنها تزيدك حنيناً، ونحولاً، وأملاً..

في قصص محمد المخزنجي تتفوق كيمياء الكتابة – رشاقة العبارة والتقنية القصصية علـى فيزياء اللحظة الجارحة، وهذا يعود إلى مهارة القاص، وحسن أدواته فيتوفر في القصة عنصـرا الجذب والدهشة.. وربما لأن المبدع المخزنجي يعيش قصصه كواقع جارح، ثم يبدي براعة في كتابتها: (وعندما أذكر بنفسي ستستغرب وجودي في هذا المكان القصي من العالم سأشرح لـك، أما أنا فسأظل على استغرابي لمجيئك هذا المكان) ص ٨٧.



٧- "أوتار الماء".. لمحمد المخزنجي قصص زمن ما مضي وما سيأتي!! هو الزمن المقدس عبر صلوات الروح الممغنطة بفيزياء اللحظة الجارحة أبطال حقيقيون يولـدون كـل لحظـة، ويعيشون الحب، ودفء المكان، والحياة حتى الانتشاء،.. أزمنة تتداخل، تصير واحدة بحسابات المتخيل، وأمكنة متعددة يربطها إيقاع الحنين الظامئ عبر انكسارات الروح المبعثرة من شـرق الأرض إلى غربها..!!

ألم يصقل القريحة لكتابة أكثر جذباً وتعة، وجدلاً (إن الفن يترعرع أحياناً في الألم) – دنـي هويسمان.

وجمال مقنع لأنه حقيقي، عصارة الروح المبدعة والواقع المرير (لا جمال إلا الحقيقي وهـو وحده المستحب) – علم الجمال ص ١٧٩.

تلك هي أوتار الماء.. نزيف مستمر، متوج بلذة دائمة.. وذلك هو محمد المخزنجـي كاتـب مشحون بالدهشة والجذب، وبعيد عن الإسفاف والترهل والضجر..!!

عذاب الركابي – كاتب وشاعر عراقي
E-mail: athabalerkabi2000@yahoo.com

فن تشكيلى

تماثيل الميادين بالقاهرة

د. أسامة السروري

ظلت القاهرة مدينة خالية من التماثيل طيلة عهودها التاريخية المتوالية حتى عصر الخديو إسماعيل (١٨٦٩). حيث لم يكن قد ترسخ بعد مفهوم تجميل الميادين بأعمال النحت ذلك التقليد الذي ورد إلى أوروبا بالوراثة عن الإغريق. حيث كان لتمثال الميدان دور مهم في الحياة اليومية فكانت الساحات الرئيسية ومدخل وواجهات المسارح والأندية الرياضية تزدان بتماثيل رشيقة تضفي على المكان جمالاً وبهاء، وتمتع الناظرين بقيمتها الفنية الرفيعة التي تنضوي عليها..

بينما لم يدخل ضمن إنجازات فراعنة مصر القدماء الاهتمام بميادين المدن الرئيسية باعتبارها مما يتعلق بالحياة الدنيا، فكان جل الاهتمام والعناية مكرسا لكل ما يتعلق بالحياة الأخروية لبناء المعابد التي تقدس فيها الآلهة، وتشييد الأهرامات وحفر المقابر وإقامة التماثيل الجنائزية التي قصد فيها تلافي الانفعالات الوقتية التي تزول سريعاً بزوال المؤثر والتركيز على إبراز روح الفتوة والسيادة والشباب الدائم والوقار وجلال الآلهة بما ينضوي عليه من سر الخفاء وجوهر الغموض.. وما إلى ذلك مما يخدم عقيدة الخلود التي صنعت من أجلها التماثيل.

ولما اختط عمرو بن العاص الفسطاط في البر الشرقي لمنف القديمة لتكون عاصمة لمصر الإسلامية بدلاً من الإسكندرية عاصمة الرومان المسيحية، لم يضع ضمن أهدافه إنشاء مدينة على الطراز الروماني حيث المساحات الرئيسية التي تتفرع منها الشوارع في كل صوب.. وإنما نشأت الفسطاط بسيطة التخطيط والمباني ثم ازدادت ديارها وتعددت شوارعها وطرقاتها.. وقصدها أهل العلم والفقه الذين أتوا من الصحراء والبادية ولم يكن يدخل ضمن تراثهم النظر أصلاً إلى التماثيل باعتبارها أصناماً وأوثانا حطمها إبراهيم قبل ذلك ونهي الإسلام عن عبادتها وأزالها من حول الكعبة. فلماذا إذن يجب إقامتها عند ناصية كل شارع.. وحتى بعد أن تطورت الفسطاط في العصور التالية وصار بها البيوت المتعددة والقصور ذات الحدائق والبساتين والحمامات والأسواق الكبيرة وظهر الاحتياج إلى التجميل والزخرفة نجد أن الفنون التي تطورت

وازدهرت هو ما اتصل منها بالثقافة الدينية بصورة مباشرة كالزخارف الجصـية والخـزف ذو البريق المعدني والزجاج وتعاشيق الخشب وصناعة المنابر والمشربيات والسـقوف والأبـواب والمنحوتات البارزة على الأفاريز الخشبية التي يحتفظ المتحف الإسلامي بالكثير منهـا والتـي تنتمي إلى العصر الطولوني وما تلاه..

ويسجل رحالة القرن الثامن عشر إعجابهم بالبوابات البديعة التي شادها الفـاطميون كبـاب النصر وباب الفتوح وباب زويلة وقد نقش على أحجار باب النصر أشكال تمثـال بعـض آلات الحرب من سيوف وتروس ونحن في بحثنا هذا ندرجها ضمن أعمال التزيين الميداني..

وربما هي المرة الأولى التي قصد بها التجميل في حد ذاته عن طريق الـنقش فـي الحجـر خارج إطار الجوامع والقصور – في الأسوار وواجهات البوابـات الكبـرى، والمعـروف أن الفاطميين كانوا قد استباحوا لأنفسهم ما أحجم عنه أهل السنة من مزاولة التصوير ولذلك تطورت الفنون بفروعها المختلفة إبان فترة حكمهم على عكس الأيوبيين الذين تمسكوا بالسنة وتعاليمهـا. مما كان له الأثر الكبير في ركود الفنون بوجه عام. وتتوالى بعد ذلك عهود المماليك فالعثمانيين ولا تزال الفنون في تدهور وانحطاط إلى أن فرقعت مدافع نابيليون وليتخذ محمد علـي وجهـة الغرب طريقاً للتحضر والتقدم والرقي.. ومن هنا بدأ النظر إلى أوربا وبالتحديـد إلـى فرنسـا كنموذج عصري.. إلى أن كان عصر إسماعيل الذي نعمت البلاد في عهده بنهضة عظيمة فـي التعليم والثقافة والفنون، وكان قد وضع نصب عينيه بمجرد أن آل إليه الحكم، أن يجمل القاهرة والإسكندرية وأن يجعلهما مماثلين لأعظم مدن أوربا، فأنشأ الحدائق والنوافير والبيوت والمباني ذات الشرفات الدقيقية الصنع على النسق الفرنسي كما أنشأ قصر عابدين واتخذه مقره الرسمي.

ولما كان الخديو إسماعيل بصدد إقامة احتفال ضخم يدعو فيه ملوك أوربا بمناسبة افتتاح قناة السويس ١٨٦٩، فإنه قد استدعى عدد من الفنانين الفرنسيين بهدف تجميل المدينة وجعلها جديدة بملكه وعظمته وبزيارة ملوك أوربا لها. فأنشأ دار الأوبرا الخديوية وأقام أمامها تمثـالا لوالـده إبراهيم باشا وهو على صهوة جواده والذي قام بنحته الفنان الفرنسي كورديه وفي الوقت نفسـه كلف الفنان الفريد جاكمار بنحت تمثال لمحمد علـي هـو الموجـود حاليـاً بميـدان المنشـية بالإسكندرية كما كلف نفس الفنان بإقامة تمثالين لسليمان باشا ولاظوغلي، لا يزال الأخيـر فـي موقعه بالسيدة زينب ثم قام الفنان بعد ذلك بتزيين كوبري قصر النيل سنة ١٨٧٢ بتماثيل الأسود الأربعة..

وهكذا أدزنت القاهرة ولأول مرة عبر تاريخها الطويل بسبعة تماثيل ميدانية دفعـة واحـدة فضلاً عن العديد من التماثيل الرخامية غير الميدانية التي نصبت بداخل فندق عمر الخيام الـذي كان قد أنشئ أيضاً في نفس المناسبة (مناسبة افتتاح قناة السويس) وهي لا تزال موجـودة إلـى اليوم..

وتمر الأيام والسنون ويزداد توافد الفنانين الأجانب في نهاية القرن التاسع عشر على مصـر ويطيب لهم المقام فيها لبدء شمسها وطيبة شعبها.. وأقاموا أول معارضهم الجماعية التي افتتحها الخديوي توفيق بنفسه مما كان له الأثر الأكبر في تشجيع الأمير يوسف كمال على إنشاء مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ والتي أخرجت لنا "مختار".. أول نحات تنجبه مصـر فـي العصـر الحديث بعد ذلك الصمت الطويل منذ نهاية عهود الفراعنة في عام ٣٠ ق. م وحتى عشـرينات القرن العشرين.. حيث ظهر تمثال نهضة مصر.

وكان محمود مختار قد اشترك في صالون باريس السنوي للفنون التشكيلية بنموذج تمثاله هذا في عام ١٩١٩ وصادف وجود سعد زغلول رئيسا لوفد مصر للمطالبـة بالاسـتقلال بمـؤتمر الصلح الذي عقد في باريس أثناء افتتاح الصالون وترامى إلى مسامعه أنباء عن حصول شـاب مصري على ميدالية ذهبية في الصالون الفرنسي وكانت السابقة الأولى من نوعها.. وحينما زار سعد المعرض والتقى بمختار وشاهد نموذج نهضة مصر اقترح أن ينفذ هذا التمثال في ميـدان بالقاهرة والدعوة إلى اكتتاب شعبي لإقامته.

وذهب مختار إلى أسوان لاختيار قطع الجرانيت الوردي الذي أقام الفراعنة منـه مسـلاتهم وتماثيلهم العظيمة.. وأزيح النقاب عن التمثال عام ١٩٢٨ بعد رحيل سعد زغلول بعام واحـد. وكان قد أقيم أولا في ميدان باب الحديد (محطة مصر).. إلا أنه بعد قيام الثورة وفي عام ١٩٥٤ تقرر نقله إلى ميدان جامعة القاهرة لارتباط التمثال بالنهضة، والأولى به أن يوضع بالقرب من الجامعة التي تخرج لمصر رجالات العلم والفكر الذين هم عماد تلك النهضة.

وكان تمثال نهضة مصر هو بداية إبداع مختار وإسهامه القوي في إرسـاء معـالم الاتجـاه القومي في فن النحت المصري الحديث وقد عولج ببلاغة تشكيلية جمعت بين التلخيص والبنائية. وكانت المرأة فيه هي مصر الحاضرة (فهي أم الأجيال التي أقامت حضارة مصر) التي ترفـع خمارها بيدها اليسرى لتكشف عن وجهها ونظرتها المتجهة إلى الأفق الشرق حيث ميلاد شمس العصر الجديد تستشرف المستقبل في انتظار الآتي، بينما تربت بيدها الأخرى على رأس أبـي الهول (رمز الحضارة الغابرة) في رقة حانية لتوقظه من سباته التـاريخي.. فتسـتنهض بـذلك ماض عريق، وتبدو على الفور الاستجابة لتلك اللمسة حيث شد أبو الهـول سـاقية الأمـاميتين ومدهما إلى الأمام.. وكان في توثيقه هذا رمزاً لعودة وانبعاث المجد.

وكان بذلك تمثال نهضة مصر هو أول تمثال ميداني بالقاهرة من صنع مثال مصري.. وهو أول تمثال تقيمه مصر بعد مرور قرابة ألفين عام من الصمت الفني لا سيما في مجال النحـت، ولا تزال إبداعات مختار حتى أنجز تمثالي سعد زغلول الميدانين ليوضـع أحـدهما بالقـاهرة والآخر بالإسكندرية في عام ١٩٣١ وقد ألحق بكل منهما مجموعات من النحت البـارز تمثـل طوائف الأمة ونيلها الخالد..

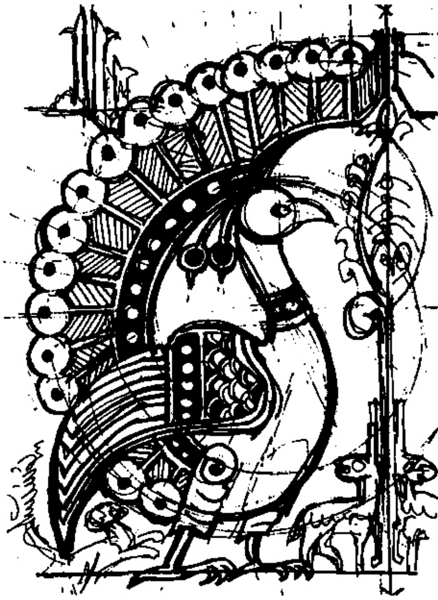
وظل التمثالان في مراحل التنفيذ إلى أن أقامتهما بالفعل حكومة النحاس باشـا الوفديـة فـي مكانهما الحالي في عام ١٩٣٧ في الاحتفال بالذكرى العاشرة لرحيل سعد زغلول وفي الوقـت نفسه تقريباً كان يقام تمثال الزعيم مصطفى كامل بميدانه الشهير والذي كلف به النحات الفرنسي ليوبولد سافان، وفي سنوات الستينيات أقام منصور فرج تمثال محمد فريد بميدان العتبة، وفـي الفترة نفسها أيضا أهدى شعب جمهورية تشيلي تمثال سيمون بوليفار رمزاً للصداقة بين الشعبين وأقيم بمكانه الحالي في جاردن سيتي.

أما تمثال رمسيس فكان قد أقيم عند محطة مصر بعد نقل تمثال نهضة مصـر إلـى ميـدان جامعة القاهرة. كما أسلفت توا وكان ذلك تحت إشراف الفنان المثال أحمد عثمان.. وقـد نقـل تمثال رمسيس من البدرشين ليكون أول ما تقع عليه عين القادم إلى القاهرة عن طريـق بـاب الحديد ويذكر الأستاذ شماندي يس إبراهيم في كتاب "القاهرة" أنه قد هدمت أبنية كبيرة خصيصاً من أجل توسيع وتجميل الميدان منها مبنى قسم الأزبكية القديم ونقل سوق السمك إلـى غمـرة، فازدادت مساحة الميدان وانتظمت دائرته ومد في وسطه متنزها تتوسطه نافورة بديعـة". إلا أن ميدان رمسيس صار اليوم في حالة يرثي لها حيث الكباري العلوية التي تحيط بالتمثال وكأنهـا تكاد تخنقه فلا يستطيع القادم من محطة السكة الحديد أن يرى غير جزء من قامة التمثال كما لا يرى القادم من شارع رمسيس سوى أجزاء مقتطعة منه حيث تبدو من خلال الكباري (كـوبري المشاة الدائري حول الميدان وكوبري أكتوبر العلوي بمنزله ومطلعه وامتداده إلى غمرة) وجـاء إنشاء هذه الكباري على حساب مساحة الحديقة وحوض النافورة ناهيك عن كمية التلوث والغبار والعادم الذي يغطي جسم التمثال المصنوع من الجرانيت الوردي فصار رصاصياً.

وننتقل إلى ميدان التحرير.. كانت تحتل مركز الميدان قاعدة لتمثال لم يقدر لـه أن يقـام.. وكان الملك فاروق قد أمر بإقامة هذه القاعدة (النصب) ليقف فوقها تمثال لجده الخديو إسماعيل. يقابله في ميدان الجمهورية (عابدين) تمثال لوالده الملك فؤاد الأول.. إلا أن الأقدار لم تشـأ أن يقام هذان التمثالان حيث لم يعد فاروق ملكا على مصر.. وبعد قيام الثورة قـدم المثـال أحمـد عثمان نموذجاً مجسماً يعتبر اقتراحاً لاستغلال تلك القاعدة الجرانيتية في إقامة نصـب للجنـدي المجهول. ولم يقدر له أن يقام.. وبعد رحيل الزعيم عبد الناصر اقترح توفيق الحكيم إقامة تمثال له على نفس القاعدة. ونادى باكتتاب شعبي وافتتح هذا الاكتتاب فكان أول من دفع مبلغ خمسين جنيها.. إلا أن هذا المشروع لم قدر له كذلك أن يتم بسبب التحولات السياسية التي تمـت فـي السبعينيات في الاتجاه المقابل للأفكار الناصرية..

وظلت القاعدة (النصب) بدون تمثال إلى أن أزيلت تماما قبيل إنشاء مترو الأنفـاق فأقيمـت تحتها محطة مترو أنور السادات حيث يلتقي أربعة خطوط حديدية ذهابا وإيابا في طابقين تحـت الأرض. إلا أن الأمل لم ينقطع في إقامة تمثال في ميدان التحرير.. وكان هذا التمثال من نصيب الزعيم عمر مكرم حيث أقيم أمام مسجده الذي شيد إحياء لذكراه في سنوات السـتينيات. وكـان

الفنان هذه المرة واحداً من الفنانين المصريين المعاصرين الذي لهم باع طويل في مجال صناعة التمثال الميداني إنه فاروق إبراهيم الذي كان قد أقام قبله تمثالاً للشاعر حافظ إبـراهيم وطلعـت حرب ولا يزالان موجودان بحديقة الحرية عند ناصية كوبري قصر النيل ثم أقام رأس عبـاس العقاد بارتفاع ثلاثة أمتار فوق ربوه في أوسان عند مسقط رأسه.



وفي أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات ازدانت القاهرة بعدة تماثيل جديـدة دفعـة واحـدة وكان لنحاتي الفنون التطبيقية النصيب الأكبر فيها حيث كلف فتحي محمود بإقامة عـدة تماثيـل لتجميل شارع الأهرام الذي أعيد تخطيطه ورصفه باعتباره الطريق السياحي الـذي تمـر منـه قوافل السائحين في طريقهم إلى منطقة أهرامات الجيزة وأبي الهول وسـقارة. وتنـاول فتحـي محمود موضوع "المرأة والجرة على شاطئ النيل" في أربعة تماثيل كبيرة الحجم تفرقت بطـول شارع الهرم وتميزت هذه المجموعة بما يتوافر فيها من صفة الصرحية حيث الحلول الهندسـية للكتلة وإن جاءت في إطار واقعي.. وقد تناول الفنان موضوعه وصياغاته التشكيلية في تواصل مع سابقه محمود مختار حيث تحتل المرأة والجرة الموضوع الأثير لديه وطرحه في عدة تماثيل تمثل أهم إبداعاته في مرحلة العشرينيات.. وكان فتحي محمود قد نجح في أكساب تلك المـرأة الريفية مذاقاً جديداً جاء إضافة وامتداداً لدرب مختار.. إلا أن هذه التماثيـل أزيلـت فـي أول التسعينيات ضمن عملية جديدة لإعادة تخطيط شارع الهرم!!!

إلا أن واحداً منها لا يزال يحتل موقعه عند مدخل أكاديمية الفنون وربما شفع له اختلافه عن التماثيل الثلاثة التي أزيلت (المرأة والجرة) فيمثل امرأة جالسة رافعة كفها اليمين فـي مواجهـة المشاهد وقد التفت برأسها إلى اليمين قليلا في دلال وقد عولج التمثال في استيعاب كامـل لقـيم النحت المصري القديم. وتتجلى فيه الصرحية من خلال الإيجاز في التفاصيل ولا سيما طيـات القماش، والحلول الهندسية للكتلة.

وتجدر الإشارة إلى أن التماثيل الثلاثة التي أزيلت هي الآن تزين مـدخل مـدن الحوامديـة والبدرشين ويراهم المشاهد بوضوح أثناء السير على الطريق الزراعي الذي يمتد مـن جنـوب الجيزة إلى بني سويف فالصعيد.. وكان فتحي محمود قد أقام تمثالاً آخر لا يزال موجوداً بداخل جامعة القاهرة يمثل نصب الشهداء الطلاب الذين انتفضوا في عام ١٩٤٦ مطـالبين بالاسـتقلال واستشهد عدد كبير منهم عندما أغلقت سلطات الاحتلال كوبري عباس عليهم وحصـدت خيـرة شباب مصر فمنهم من استشهد بالرصاص الغادر ومنهم من قفز واهباً روحه لمصر وجسده إلى نيلها العظيم.

والمعروف أيضاً أن فتحي محمود (المولود سنة ١٩١٨) كان قد أقام خلال الستينيات تمثالي طلعت حرب بميدانين بالقاهرة والزقازيق..

أما الفنان الثاني من خريجي الفنون التطبيقية فهو حسن حشمت (المولود سنة ١٩٢٠) ذلـك الخزف العجوز الذي تجيء أعماله في إطار التيار القومي الذي بدأه ومهد له الرائد مختار باحثا عن صياغات نحتية معاصرة.. يقدم لنا الآن حسن حشمت تمثالين بشمال القاهرة أقيم الأول في عام ١٩٨٢ في ميدان الجلاء في مصر الجديدة.. ويتخذ العمل شكل المسلة ذات القاعدة المثلثـة تعلوها رأس فتاة هي مصر الشامخة التي تقف في ثبات ورسوخ وترتفع في ثقة شـامخة تشـق عنان السماء.



ويبدو أن القاهرة اعتادت على أن تستقبل تماثيل الميادين وفوداً ودفعات تفصلها أزمان ربمـا تصل إلى عدة عقود من السنين. فمنذ أوائل الثمانينات وحتى منتصف العام الماضي ٢٠٠٣ تمر عشرون عاماً لم يقم خلالها تمثال واحد، ثم يأتي الفرج كالغيث.. ستة تماثيل دفعـة واحـدة!!.. وهو في الحقيقة أمر يدعو للسرور والرضا على الأقل بالنسبة لنا نحن النحاتين وكذلك المهتمين بالفن.

نبدأ أولا بتمثال أحمد شوقي أمير شعراء القرن العشرين الذي صنعه مثـال مصـر الكبيـر الراحل جمال السجيني (١٩١٧ – ١٩٧٧) ليشارك به في المسابقة التي نظمها المجلس الأعلـى للفنون والآداب في أواخر الستينيات لإقامة تمثال لشوقي في حدائق بورجيزي في روما..

ولا يزال هذا التمثال قائماً هناك حتى الآن وتوجد نسخة منه من الجبس في متحـف أحمـد شوقي (بيته الذي عاش فيه – كرمة ابن هانئ) على كورنيش الجيزة.

وكانت هذه النسخة هي النموذج الذي صنع منه القالب ليصب التمثال في البرونـز ليوضـع أمام حديقة الأورمان بالجيزة.. وتمثال لشاعر كبير في لحظة من لحظات تأمله الجليل في جلسته الأرستقراطية الهادئة في مواجهة حديقة (غابة) كالأورمان، هو أمر منطقي ولـه دلالتـه فيمـا يتصل بعلاقة الإلهام الشعري بالطبيعة بصفاتها وهدوئها ووشوشات أغصـان الأشـجار بهـا.. اختيار المكان هنا موفق جداً فهناك من التماثيل ما يصلح لوضعه أمام متحف حربـي أو مبنـى كمجلس الشعب. وهناك ما يمكن وضعه أمام حديقة غناء كالأورمان.. نرى أنه قبل ذلك – فـي ١٩٨٢ أقام فاروق إبراهيم تمثال الشاعر حافظ إبراهيم في قلـب حديقـة الحريـة بالزمالـك.. ونلاحظ أيضاً أن أحمد عثمان قد أقام تمثالا للشاعر أحمد شوقي أيضاً مـن قبـل فـي نهايـة الستينيات – في حديقة الأندلس المواجهة لها "وكلتاهما على جانبي كوبري قصر النيل من ناحية الزمالك".

وبنفس المنطقة تم وضع تمثالي محمد عبد الوهاب وأم كلثوم في حدائق الأوبرا الجميلة وكان الفنان الشاب طارق الكومي (المولود ١٩٦٣) قد أبدعهما في العام الماضي.. ورغم مـا يؤخـذ على تمثال عبد الوهاب من ملاحظات خاصة ببنائه الفني كتمثال – حيث تزيـد نسـبة الـرأس والأكتاف قليلا بالنسبة لباقي الجسم – إلا أن وضعه على الأرضية مباشرة، بدون قاعدة، جـاء موفقاً.. فهو موسيقار وأرض الأوبرا هي أرضيته كما أن المساحة لا تسمح بوضع قاعدة أضف إلى ذلك أن ارتفاعات المعمار المحيط ليست شاهقة.. وهو الأمر الذي لم يراع عند وضع نفـس التمثال في ميدان باب الشعرية مسقط رأس عبد الوهاب، حيث ضيق المساحة التـي لا تسـمح برؤية التمثال الذي ارتفع إلى حوالي مرتين ونصف أكبر من قامة الإنسان العادي.. كيف تـتم الرؤية إذن.. في أعمال الميادين يجب أن يوضع التمثال في مجال الرؤيـة الطبيعـي بالنسـبة للمشاهد.. حتى لا نجهد المشاهد الذي قصدنا إمتاعه!!

أما بالنسبة لتمثال أم كلثوم فهو في الأوبرا أيضاً جاء موفقاً وبالنسبة لموقع النسخة الثانية في الزمالك أمام الفندق الذي يحمل اسمها والذي شغل موقع الفيلا التي كانت تعيش فيها، فإنه لـيس سيئاً وإن كنا نلاحظ عدم ضرورة أعمدة الإضاءة الأربعة المحيطة بالتمثال في زواياه الأربعـة فهي تنافس في سمكها وارتفاعاتها ووزنها التمثال نفسه.. فضلا عن أن وضع التمثال نفسه فوق القاعدة كان يجب أن يتحرك إلى اليمين قليلا حتى يتمكن القادم من ميدان أبو الفدا متجهـا إلـى الجبلاية – من رؤية زاوية جانبية فهي أفضل من مشاهدته من الخلـف حيـث يبـدو التمثـال كعروسة مولد كبيرة.

شعر

تطوحات امرئ القيس
على أبواب الملك المقتول

شعر: حسن النجار

(لقب بالملك الضليل
لتطوافه على القبائل مستنجدا
يحاول ملكا أو يموت فيعذرا)

(١)

إن خيل القصائد لن تحضر الآن..
هذا هو الليل يأتى رصيفا من البلل الدمع،
أقطعه، وأحاور أسفلته، ويحاورني
ونشم معا قطرات النزيف بمنعطف الليلة الشعر،
إن الملوك إذا دخلوا قرية...
علمتنى الخطى أن أرى الأرض واسعة
وقميصى يد امرأة
– مثقل بثياب أبى ومتاع عشائره،

مثقل بالدماء التى دأبت أن تري
جسدى قافلة –
علمتنى الخطى أن أرى الأرض . . .
تقرضنى الأرض نعلا
وتقرضنى الريح ثوبا
ويقرضنى الجوع خبز الدقيق المحرم،
أحمل أسماء عائلتي
وأنازل فى الليل خيل المحاذير..

آه انتظرت الذى قال
يمنحنى سيفه،
وينصبنى ملكا
ويحدثنى عن فضائل مملكة الخيل،
إن الملوك إذا دخلوا قرية. . .

علمتنى الخطى أن أرى الأرض واسعة
وقميصى يد امرأة – دثرينى إذن –
ألهبتها امرأتى أن تعيد إلى تخوم القصائد،
ألهبت ظهر الجياد الخفيفة ثم اقترنت ببعضي
ونازلتك الآن يا قرية الليلة الألف،
إن الملوك إذا دخلوا قرية . . .

مرثية:

سألته فى يوم موته عن موضع الداء
وعن حافلة البيت،

رأيت نعشه مرقعا من وبر الصحراء
كان رأسه معلقا على بناية الخمارة،
النسوة كن يختبرن جسدي/ البيت
الذى أقمته سرادقا فى السوق. .
(أين أنت الآن،
دلنى عليك الوجد فى الخمرة
والعقدة فى فصاحة اللسان)

(٢)

كان كتاب القصائد ملقى على العشب
من أى قافية أنت تنتظرين الغلام
المسمى بأسمائنا؟
كان فى ورق الذاكرة
لونها الملكى القديم
فأحمل أسماء خيلى إلى موضع القدم
- الآن حل دمى فى وريد القصائد -
إن الفضا خطوة
على فى آخر الأرض بيتا نورثه للجياد
ونهدأ..
أدخل ذاكرة الأرض مهتديا بالحفيف القديم
(هنا آخر الأرض،
آخر قاراتنا المعلنة)
أى القبائل تفتح لى دارها
فأرجل عن جسدى الطير
ألبس فى غبرة الليل أوسمتى والنياشين،

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال
بغير الأعنة،
مر خيلك الملكية تنزل.

فى كل زاوية حجر
وبقايا ثياب ممزعة
ووجوه ملصمة فى الهواء
ووقع خطى وجلاجل/
أوسمة ونياشين،

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال
بغير الأعنة،
مر خيلة الملكية تنزل.

فى خطبة البيعة/ الملك
أشرى لعائلتى نخلة يبصرون بها الأرض
وامرأة يعشقون بها الخيل عند النزال
وريحا مبهرجة فى الأناشيد/
أوسمة ونياشين..

يا أيها الملك المترجل
إن رجالك لا يبدأون النزال

بغير الأعنة،
مر خيلك الملكية تنزل.

أغنية إلى نفسى:

أنت لوجئتنى قبل هذا الزمان الغريب
ربما كنت أدعوك للبيت،
نعقد جلستنا القرفصاء على سندس
البيعة/ الملك،
ينتصب الليل فينا بلادا
فنشرب خمرتنا فى وعاء الفتوحات
ونمضى إلى مدن – لست أعرفها
ننتقى شاهدا ونحط الرحال
وندخل مطيبة الروح..
ينتصب الليل فينا بلاطا

وفى آخر الليل أحمل عنك النياشين
لكننى الآن منجرد
كل شعبى يرانى غريبا
وأرض موطأة لخيول المغيرين
– من كل صوب يجيئون –
أيتها الأرض كونى دثارا
وكونى لى امرأة من نساء القوارير،
أجرعها..
وأقول أتى زمن الخمرة..
الآن فاغتبقيني.

(٣)

إن الممالك قد أوفدت رسلها
يطلبون نساء أبي..
وأنا المتودك فى العشق
أقبل ما تهب امرأة البيت
أحمل اسماءها خفية
وأكلم من كان لا يقتنى أمة
فنساء أبى يشتهين..
(تزاورنى امرأتى خفية
وتضب على جسدى لحمها)
وأنا المتودك فى العشق
أعبر خارطة البيت..
(إن أبى كان يسألنى:
- إن عبرت المضيق
فهل تعبر الخيل؟
- تعبر..،
وأنا المتودك فى العشق
أقبل ما تهب امرأة البيت
من خمرة فى غبوق البرية.

شعر

شهوة

عبده المصري

سأجلس قريبا حافة نهرها

وأرمي ذراعي على مهلٍ

كأنها سقطت سهوا

- أن تأففت –

ثم أعاود ذات المشهد

في حافة أخرى

ليل بعيد

قدمي صديقتي

وذراعي طليق

قصة

للشيطان أغنيته الجميلة

محمد صالح البحر

الشىء الوحيد الذى أعطانيه النادل وأنا جثة همد حسها فى قارعة طريق مظلم أن سكب على من روحه فأنبت داخلى الحس واليقظة.. تفتحت عيناى على يدين (ليستا بكل تأكيد مثل يدى) كانتا طريتين، حانيتين، وهما تتحسسان بدني.. وعندما نظرت إلى وجهه بدا هالة من نور عميق، حملقت فيه أبحث عن المصدر فلما لم أجده دخلنى يقين ما بأنه الأصل.. وانفجرت القارعة المظلمة بضوء كأنما الشمس قد هبطت فوقها، واستقرت على رأس العمود الذى يعتلينى الآن وأرقد تحته فوق فقاعات اسفنجية تعلو وتهبط فى تؤدة.. وأتت معها الطيور حمراء فى مثل وهجها.. تضرب بأجنحة كثيرة، ولم أعرف ذلك التعبير الموحد الذى ارستم على وجوهها.

من الجميل أن أصحو الآن فموعدى لم يحن بعد (عرفت ذلك من مجرد إحساس وجدته داخلى) ولما لجأت إلى الساعة تأكدت أنه لم يزل بعيدا.. كنت أود قضاء وقت أطول فى النوم، لكننى قمت بطيئاً أتحسس طريقى نحو الحمام مشتاقاً لدغدغة الماء البارد وارتعاشاته المتفجرة بكمال

الصحو، ذلك الذى حرمنى منه الشيطان البارحة.. لقد حاولت بكل الصدق أن أجنب نفسى قلق الإضطراب والحذر الذى ينتابنى فى كل مواجهة لى معه، على أن أظل فى ذات الوقت محتفظاً ببعض الحذر مخافة أن يعبث بي، أو أن يدخلنى فى دوائره العنكبوتية المشتبكة بغير بدء أو منتهي، وحقاً أفادنى ذلك كثيراً حتى أوشك أن يحدث تحولاً منقطع النظير فى علاقتى به.. قال الشيطان وقد صرفنى عن الكتاب الذى أقرأه.

- لن تأتى غداً.

وتكور فى زاوية السقف فى الأعلى يكررها فى وجهى كثيراً، ويخرج لسانه طويلاً أحمر ذا لهيب لافح يوشك أن يلعقني.. تحاشيت النظر لأعلى ورددت فى نفسى كثيراً أيضاً «ستأتى».

بدوت فى غاية الثقة وأنا أنأى عن التورط فى أى إزعاج، فالموعد قد ضربناه منذ أيام ومؤكد عبر التليفون، وشرط القبول متوفر عندى وعندها، والكازينو - محل اللقاء - لن يغير مكانه أو عمله.. وحاولت العودة للكتاب بين يدى لكننى إمعاناً فى إفحامه وقفت منتصباً فى وجه عينى أمام المرأة، متجردا من كل ما أحسبه شكا يبغى التسلل إلى فى غير شرعية، ومتحاشياً فى ذات اللحظة التفرس فى ملامح وجهي.. قلت زاعقاً.

«إنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع سكنت للحظة هززت بعدها رأسى تفاخراً وهنا هبط من مكانه العلوى ودخلنى.

فاطمة.

وكأننى مفطوم عنها رغم أنها لم تكن غير بنت تمر فى الجانب الآخر من الشارع، غير أنها كانت جميلة حتى أن عينى ثبتتا عليها، وقدمى عبرتا الشارع تسيران خلفها، ولسانى لم يتوان عن إخراج كلماته المنمقة حتى وقعت فاطمة فى دوائرى العنكبوتية المشتبكة.. ظللنا معاً نلتقى كل يوم ونتحدث فى كل شىء.. أفرغنا كل

دواخلنا ولم تعد بنا رغبة سوى أن نصل إلى تخوم لم نطأها من قبل.. هنا توقفت عن الحديث وقالت «أفكر» ورأيت الاحتياج فى عينى قال الشيطان ساخراً.

– أيوه يا عم، هكذا يكون الحب.

وغمز بعينه يرسم فى وجهى علامة تعجب كبيرة.

لكننى لم أبغ الدوران بغير يقين فى أرجوحة بلهاء فى لعبة التداول، ووجدت أن الكتاب بين يدى لم يكن أكثر من تزجية للوقت فوضعته فى إطاره الذهبى الذى يجلب للناس البركة.. ألقيته على الرف وألقيت جسدى فى الفراش فحملنى طائر النوم بعيداً.

لم يخب ظنى فى الماء البارد فإرتعاشاته فجرت فى بدنى صحواً أنعشني.. ابتسم الماء كأنما يتفضل على بما تمنيته دائماً، وظلت بسمته معى وأنا أسير فى الشارع مديناً له عن يقين أجده داخلى بشكل ما (لم تكن حالة اللايقين التى شملتنى البارحة قد أخرجتنى من دوائرها بعد) ولم لا وهو من يصرف الشيطان عنى ويسلمنى إلى إقامة سياسة معتدلة مع النفس ومع العالم.

حينما أقف وحيداً، عارياً، أسفل انهمار شلالاته المنصبة فى تدفق، أحمل وبدنى إلى عوالم أخري، سماواتها المكتحلة بالزرقة ذوات شموس حرة وسلام، وينبجس من أراضيها ما أسماه الشيطان مرة بالخير، ومرة بالعدل، وحينما أكده قال إنه الحب المحض الخالص.

لكن الشىء الذى يشتاقه عندئذ جسدى الوحيد العاري، حفنة من تراب متباين تعجبت وقتما أرادها أن ترش عليه من أصل انهمار الشلال.

فوق الشارع كانت السماء شمساً خالصة.. وأنا أسير قدماى داستا أحجاراً صلبة وضيئة الصفرة الصافية مثل حبات اللؤلؤ، وصغيرة مدورة مثل حبات المسبحة المنفرط عقدها فوق إطار الكتاب الذهبي.. تعثرت قدماى واتسخ حذائى بماء البرك الصغيرة التى تناثرت فى حفر الرصيف عبر الزمن (لم يكن مسموحاً بالسير على الأسفلت لغير السيارات) وامتزجت بترابه لتشكل قطعا من الطين الخالص، يبست

وتكومت في قيعان الحفر متخذة أشكال المومياوات، وبرزت في بعضها على هيئة هرمية ومسلات.. اختفى لون حذائي تماما، ولم استطع دفعاً لا للشرطي الذي يرمقني حدة، ولا للص الذي سرقني.. هكذا سرت أتحاشى البرك فحرمت عيني متعة النظر لواجهات المحلات المنمقة بأحذيتها الجمة وملابسها مختلفة العرى والألوان، وأملت نفسي بوجود ماسح الأحذية بالقرب من الكازينو.

صديقي ماسح الأحذية

لصديقي ماسح الأحذية وجه خارطة فلسطين الحديثة.. نتوءات بارزة في غير اتساق فوق حفر تباينت في الغور.. شفتاه المتورمتان أعلى ذقنه الرفيع المحدد يطلع منهم الشعر متسخا في صفرة.. وعيناه الضيقتان، هناك في الغور العميق، لا تريان في نظرتهما الحائرة، الراقصة على وتيرة واحدة ذهاباً وإياباً مع حركة الحذاء المتداول على القماشة التي شدت في إحكام بين أصابعه الغليظة في خشونة وقشف، وأسنانه المكذوذ عليها في توتر عينيه.. ودائماً يقول إنه لا يرتق ثقوب جلبابه «فمنها يدخلني الهواء».

ذات مرة وأنا ألج وفاطمة باب الكازينو ألمح إلى اتساخ حذائي إلى الحد الذي أشار لي معه بضرورة استبداله فاعتبرت ذلك محض وقاحة.. وذات مرة أخرى وأنا أجلس وفاطمة في الكازينو أخبرني النادل بأنه رجل طيب قلبه رغم أن كل الناس يعاملونه على كونه مجرد ماسح أحذية .. هنا أصبح ماسح الأحذية صديقي، دائما معا ومنفصلان إلى الأبد، لا أدخل حتى أمسح حذائي عنده، وقد تمتد جلستنا على رصيف الشارع إلى أمد، وقد تتسع للحديث أيضاً بشكل ساخر عن «فوكوياما» ونهاية التاريخ.

عندما دفعت الباب في بطء استقبلني النادل بشوشاً، لكنني لم أكن في تمام الثقة من نفسي .. طول الطواف في الشارع تواطأ وحدة الشمس فأصاب إبطي وملابسي الداخلية باللزوجة، دوائر البلل المتناثرة من تساقط مياه الغسيل في الشرفات العالية

لم تزل أطلالها على قميصي، وما أفلحت علبة المناديل الورقية فى استعادة لمعة الحذاء فظل على حالة بين الظهور والخباء، وكانت السجائر الكثيرة التى أدخنها على الخواء قد أسلمتنى إلى دوار خفيف، وكأننى سكران وما أنا كذلك.

– هذا وضع مزرٍ لمحب ينتظر محبوبة.

قالها الشيطان مباغتاً، وانسل من داخلى يتدحرج فى حركات بهلوانية ويستقر عند باب الكازينو.. تماسكت وأخرجت له لسانى طويلا، أحمر ذا لهيب لافح حتى كاد حين وصل إليه أن يلعقه.. فهذا الوضع المزرى الذى يدعيه الشيطان ليس له بالضرورة أن يكون حقيقياً، حيث كل إنسان مسئول عن أفعاله، والنادل لن يرفض لى طلباً.. حقيقة أننى الآن مفلس، لكن فاطمة آتية وستدفع له.. نحن دائماً معاً رغم كوننا منفصلين إلى الأبد فهى جميلة، أرى الجمال بأم عينى لما أنظر فى عينيها الزرقاوين كسماء هجرت غيومها، والحادتين مثل طائر برى متوحش، مترقب.

دائماً معاً ومنفصلان إلى الأبد، كأنما الجمال أنشودة فقدت فى الزمن البعيد، وعبثا يحاول المحبون استعادة لحنها والرقص على ترنيمة تشبهه، سوى أن اللحن يهرب أبداً، ودائماً لا تكتمل الأنشودة.

دائماً معا ومنفصلان إلى الأبد حيث الجمال يؤرقنى منذ كنت صغيراً، أراه ينبجث من كل شىء حولي، وأحسه كما أحس روحى النابتة تحت أنامل النادل، لكننى أبداً لا أقدر على لمسه، أليس لمثل هذا قد جن قيس؟!

الشيطان على باب الكازينو يلوح بالرفض.. انتظر راجياً لكنه يلوح بالرفض ألف مرة،. حتى استحال الرفض جداراً بينى وبين فاطمة.

ليست البنات ههنا بجميلات إلى الحد الذى أرضي، ولسن بعاهرات إلى تلك الدرجة هن فقط ممتلئات بالشهوة من فرط الكبت، كلهن عيون ترصد وذاكرة تتمني، تواقات للحلم البعيد ومخنوقات أبداً برداء القبيلة.

وأنا أصفق الباب خلفى (ربما إلى الأبد) مستقبلاً الفراغ ولا نهائية الظلمة التى طالت كل شيء، كان على أن أكون صريحاً ونفسي، متسقا وذاتي.. عرفت أن



احتياجى لفاطمة لم يكن غير احتياج للحرية، وطالما هى من يمتلك مفتاح الصندوق المغلق، فلم تنشأ منحى دون مقابل تحتاجه وتعرف يقينا أننى الآن لا أملكه، وأن ليس للشيطان دخل فى ذلك على الإطلاق، إذ ليس للشيطان دخل فى ذلك على الإطلاق، إذ ليس للشيطان إلا ما سعى.

قلت، أنا سنبلة صفراء أبى النادل حصد حباتها فيبست وتكلست، والطيور التى تجمعت فى سماء الشارع من فوق ترمينى بحجارة سجيلية.

فهل يجب أن أحترق
أو يحترق مكاني
أن تحترق كل الأمكنة

قصة

خمس قصص قصيرة جداً

نازك ضمرة
(الأردن)

١ - ألا تجلس معنا وتنسى الكتاب يوما؟

تململ متباطئا وهو يحدق فى حذائيه، طنين لا ينقطع فى أذنيه، حضر قبل قليل، تناول قطناً معقماً لتنظيفهما، أعاد إقفالها، أجابها.

- سأقرأ حتى يمر فترة نشرة الأخبار فى التلفاز.

تجلس زوجته على مقعد يستند على الجدار الآخر، قرب الشجرة البلاستيكية فى الركن، سنوات طويلة مرت عليها تحتل ذاك الركن، طال بحثها عن محطة تلفزيونية لا أخبار فيها ولا أغاني، تنهبت فرأت كومة من كرات القطن المعقمة على طرف مقعده، أصبح يده اليسرى تعبث فى شعر رأسه وهو ينتحب، نامت الطفلتان، وحين خاطبته مستفسرة، نظر لها ببطء يحاول رؤيتها، ثم عاد لدفن رأسه فوق الأريكة.

٢ - قالت له العصا: ألا أحملك؟

فى شـارع أو فى منزله، أو وهو يحـاول وصـول المتجـر القـريب، لشـراء حـاجـة له، يجيبها

– أنا من أحملك بعصبية وفى ضيق، تنقر العصا وجه الأرض

– لا تكابر

– لا تتمردي!

تكابر فتركها عند أول السلم، زلقت قدمه، وضع يده خلف ظهره قال آآخ، صـاح من الألم، لا يقـوى على النـهوض مـحبطا نادى بصـوت متـهدج، نظر حـوله فلم يجـد من ينجـده قـال آآخ ثانيـة، مـد يده لعصـاه التى تسنده، وجـدها مكسـورة هى الأخـرى، آآآآخ.

٣ – خاطبت العاشقة القمر

– لماذا تغيب والشحوب يصيبك والهزال أواخر الشهر وأوائله؟

صمت طويلا مشيحاً بوجهه خلف غيمة عابرة، حاول ألا يفاجئها، زادت البرودة من ثقل صـمتـه، لم تيـأس، ظلت تتأمل وجـهـه حتى يعود إلى إشـراقه، كادت تمل الانتظار، وحين تنحت الغمامة عنه تثاءب محرجاً، كأنه خارجاً من غرفة إثم، قال فى برود – لدى أشغال كثيرة، ينتظرنى كثيرون فى أماكن كثيرة.

٤ – يخرج من غرفته الصغيرة الوضيعة تحت الشرفة، يتسلل صاعداً على سطح العمارة مع إنجلاء الظلام، يلمح شعرها يسير ويرفرف على المبنى المجاور، سعد بتأمل الآفاق الواسعة، التصق بعمود قديم حتى بهرت عينيه أشعة الشمس الجميلة.

٥ – صعدنا سفينتنا بمرفأ الإسكندرية، نقهقه فرحين برحلتنا البحرية، كان ذلك فى الأربعينيات من القرن العشرين شاهدنا صفا من سفن متوسطة حولنا



تستعد للإيجار، وحافلات تنتظر أناسا خجلين أو متخفين، سخرنا كثيراً منهم وطغت قهقهاتنا على أمواج البحر الغاضبة، وصلنا شاطئنا فى حيفا وكنا مازلنا نقهقه فرحين برحلتنا الهادئة الجميلة، تدوس أقدامنا رمال الشاطئ، مرتاحين كأننا نسير على فراش من ريش، سفن صغيرة وقوارب رست حولنا، رأينا عرايا وشبابا وعجائز فوق صناديق رصاص ورشاشات، حتى وحبالي، شهدنا نساء شبه عاريات يبرزن من الماء مقهقهات، قال قبطان سفينتنا اليوناني.

- إنهم يعودون (إلى ديارهم) فى هيبرون وإيلياء.

إشارات

عمرو حلمى

قادنى المرض الذى «اصابنى فى كبدى إلى التعرف على عدد كبير من أطباء مصر العلماء الفضلاء، فقد طرقت أبوابهم واحدا بعد الآخر ألتمس عندهم بعض المشورة وأبحث بينهم عن شعاع من الأمل. والمريض مثل الغريق.، يتعلق بأى يد تمتد إليه، وقد امتدت إلى شخصى المتواضع أيدى الكثيرين من أطباء مصر، وكلهم من أصحاب الكفاءة العلمية والأخلاقية الرفعية، وقد لقيت على أيديهم أفضل ما يمكن أن يلقاه الإنسان على يد أخيه الإنسان، وتبقى فوق ذلك كله رحمة الله الذى لا دواء ولا شفاء بغير عونه ورضاه.

فى رحلتى الواسعة الكبيرة بين أطباء مصر التقيت بالدكتور عمرو حلمى أستاذ جراحة الكبد الكبير المعروف، وكنت أسمع عنه قبل أن ألقاه كثيرا من الثناء على علمه ومتابعته الدقيقة لكل جديد على ساحة الطب العالمى فيما يتصل بالكبد وكان بعض ما أسمعه عن عمرو حلمى متصلا بالأدب والفكر والثقافة ومشاركته بالكتابة فى هذه القضايا المختلفة.

ولم أكن قد قرأت له شيئاً من قبل، ولكنى حرصت على أن أبحث عن بعض كتاباته بعد أن تعرفت عليه كطبيب نابغ وإنسان مثير للحب والاحترام منذ اللحظة الأولى فى التعامل معه فماذا وجدت فيهما قرأت للدكتور عمرو حلمي؟

الحقيقة أن مقالات الدكتور عمرو التى قرأتها قد فاجأتني. فهى مقالات رائعة فيها وضوح وتركيز وتجربة عميقة فى الحياة وفيها أسلوب جميل شفاف يخلو تماما من الثرثرة والاستطراد ويذهب معك مباشرة إلى الأفكار الجوهرية التى يدعو إليها الكاتب ومن أهم ما لفت نظرى فى هذه الكتابات، إلى جانب ما فيها من متعة أنها غنية بالأفكار. ونحن أمة بحاجة شديدة إلى ما يمكن تسميته «بالاستثمارات الفكرية». وليس المهم أن تكون الأفكار جديدة حتى تكون مفيدة، بل يمكن أن تكون نوعا من الأفكار التى عليها غبار، ويكون من واجب المفكرين أن ينفضوا هذا الغبار ويدفعوا بهذه الأفكار إلى الحياة لتعمل فيها وتؤثر عليها. ومن أجمل وأقوى ما قرأته للدكتور عمرو حلمى مقال أخير عنوانه «تعريب الطب وتطبيب العرب» – «جريدة الكرامة – ٨ نوفمبر ٢٠٠٥». وهذا المقال هو نموذج حى لكتابات الدكتور عمرو البديعة. وفى هذا المقال صرخة طبيب عالم كبير صاحب ضمير حى يطالب فيه بتعريب الطب فى مصر، ويستشهد بالنتائج الرائعة للتجربة السورية الرائدة فى تعريب الطب. والمثال ملئ بالأدلة والبراهين والحجج القوية، وهو ليس صرخة عاطفية، بل نداء علمى إنسانى حضارى وطني. والدعوة فى المقال ليست جديدة ، فقد طرحها كثير من الأطباء والمفكرين قبل ذلك، ولكن عمرو حلمى يقدم فى هذا المقال ما يقنعنا بأن الأوان قد آن، لكى نجعل الطب فى مصر بالعربية ففى ذلك انتقال من الاحتكار والارستقراطية المفتعلة والتعالى على الناس، إلى وضع إنسانى متقدم يجعل للثقافة الطبية مقاما عاليا بين أبناء الوطن جميعا.

● ملحوظة إسرائيل تدرس الطب بالعبرية. ونحن مازلنا نفرض تدريس الطب بالإنجليزية.

رجاء النقاش

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
يناير ٢٠٠٦ - العدد ٢٤٥

الموسيقى القبطية فى مصر



صورة الاشتراكى عند نجيب محفوظ

يسرى نصرالله: نجومية مشروطة

جوركى ومدينة الشيطان

الشعر العربى فى الهند

كشاف «أدب ونقد» لعام ٢٠٠٥



المحتويات



أول الكتابة

قبل سنوات طلبت منى جريدة فلسطينية أن أكتب مقالا عن السعادة فيه لمسات شخصية لأن الناس كانوا قد ضجروا من الكتابة السياسية، ومن السياسة عامة التى ينامون ويصحون عليها.

وجدت نفسى أبدأ كلماتى قائلة: السعادة.. السعادة أى مزحة ثقيلة هذه وقلت لنفسى حينها .. ها قد دخلت بهم مرة أخرى إلى السياسة رغم التحذير الصريح.

كنت عائدة من لبنان وهناك زرت بلدة «أرنون» التى كان شباب يتقدون حماسة قد حرروها من قبضة الاحتلال الإسرائيلى حين تقدموا إلى البلدة وخلعوا الحواجز ودخلوا إليها غير مسلحين، وكانوا فى اللاوعى يستلهمون درس الانتفاضة الفلسطينية لعام ١٩٨٧ التى لم تستخدم السلاح لتفوت على العدو استخدام تفوقه العسكرى الكاسح واختلال ميزان القوى لصالحه.

وفى الدخول إلى «أرنون» كان الشباب يجعلون من التجانس الوطنى اللبنانى حقيقة فى بلد تمزقه الطائفية، كانوا صبيانا وبنات من كل الطوائف والملل يعلنون استعادة المقاومة لطابعها الوطنى العام الذى كانت قد تأسست عليه بدلا من اختزالها فى البعد الإسلامى وحده كما حدث بعد ذلك حين انفرد حزب الله بتحرير الجنوب رغم البداية الوطنية الشاملة للمقاومة، ولبنان فيه مسلمون سنة وشيعة، ودروز، ومسيحيون موارنة وأرثوذكس وبروتستانت، وفيه أيضا غير المؤمنين بالديانات كافة.

أزاح الصبيان والبنات حينها السلك الشائك بأيدهم، وانطلقت رصاصات العدو فوق رءوسهم وهم يدخلون بثبات «وأعماقنا ترتجف» كما قال لى أحدهم. كانوا قد اتفقوا دون أن يتبادلوا الكلمات أنهم إما شهداء أو أسري، وحين استقر هذا اليقين الصامت تقدموا، زرعوا العلم اللبنانى ثم

علم اتحاد الشباب الديمقراطى علامة عليهم ووجوههم شاخصة صوب قلعة «الشقيف» التى تطل على البلدة فى انتظار الرصاص الذى سينهمر عليهم منها.

وانطلقت أغنيات «فيروز» و«مارسيل خليفة» و«عبد الحليم حافظ» و«محمد منير»، وبدأت الدبكة حتى مطلع الفجر حين جاءهم الحليب دافئا من بيوت البلدة، حملته القرويات اللاتى كن قد صرخن بالأمس يحذرن الشباب من دخولها خوفا من الألغام.. فلم ينس العدو أن يزرع البلدة الصغيرة بما يدل عليه.

وعند مطلع الشمس تحولت «أرنون» إلى ورشة عمل، جاء عمال الكهرباء والطرق ليمدوا الأسلاك ويرصفوا شوارع البلدة التى دمرها الاحتلال وبعد ساعات كان السكان الذين هجروها أو أرغمتهم قوات العدو على تركها قد عادوا..

وهدأ سكان «أرنون» على صدر بلدتهم الصغيرة الجميلة.

ولم يعد يمضى شهران إلا وكانت قوات الاحتلال تدخل إلى البلدة وتحتلها من جديد، وتضع فيها هذه المرة - لا فحسب - أسلاكا شائكة وإنما قوات مرابطة من الجيش الإسرائيلى وجيش «أنطوان» لحد العميل.

فماذا جرى خلال شهرين من التحرير، وماذا فعلنا نحن العرب سوى التصفيق والفرجة والغناء، تماما كما غنينا نحن الذين زرنا البلدة نشيد الحلم العربى فاستقبلنا عمدة «أرنون» بفتور وفى عينيه هذا السؤال ماذا فعلتم غير الغناء من أجل حمايتنا؟

وكان هذا هو نفسه سؤال الانتفاضة الفلسطينية.. فرحنا ثم ذهب كل منا لحاله استغرق فى همومه، وأخذ وحده يبحث عن السعادة التى لا يعرف أى منا لماذا هى مستحيلة . حتى ونحن مشغولون فقط بأنفسنا.

يقول الشعب الفلسطينى مع «محمود درويش»

آه يا وحدى

ويتردد صدى النشيد فى العراق، ففى كل من البلدين معركة ضارية دائرة يخوضها كل شعب وحده بلا عون بينما يتفرع الآخرون، يتلوى مع الخسائر البشرية ويفرحون حين يخسر العدو.. لكنهم فى آخر المطاف يتفرجون عاجزين عن الفعل وأحيانا لا مبالين.

لا أذكر الآن من الذى قال إن اللامبالين هم أشد خطرا من الأعداء .. ولكننى أذكر

جيدا قصيدة «محمود درويش» ذات الطابع التحريضى الذى لم يعد هو يحبه «فكر بغيرك»

وأنت تعود إلى البيت، بيتك، فكر بغيرك
لا تنس شعب الخيام
وأنت تنام وتحصى الكواكب، فكر بغيرك
ثمة من لم يجد حيزا للمنام
وأنت تحرر نفسك بالاستعارات، فكر بغيرك
من فقدوا حقهم فى الكلام
وأنت تفكر بالآخرين البعيدين، فكر بنفسك
قل: يا ليتنى شمعة فى الظلام

يا ليتنى حقا شمعة فى الظلام، هذا ما أقوله لنفسى كلما وقعت خسارة فادحة، ولطالما ضبطت نفسى وأنا أتجنب استخدام مفردة الهزيمة واستخدم بدلا منها الخسارة، ربما لأقنع نفسى والذين أحبهم ومن يقرأوننى أن ما حدث حتى الآن هو مجرد جملة اعتراضية فى رحلة الإنسانية الطويلة إلى السعادة. ولأننى من المتفائلين تاريخيا لا أقبل أبدا بهزيمة نهائية مهما كانت فداحة ما جري، وأثق جدا فى دعوة المفكر الماركسى الإيطالى الذى كتب أهم أعماله فى السجن «أنطونيو جرامش» حين قال لنا كلما هاجمكم تشاؤم الذكاء عليكم أن تلوذوا بتفاؤل الإرادة.

بعد احتلال العراق رحت أفتش حولى بل وفى داخلى عن كوة صغيرة استخرج منها ضوءا فى العتمة.. يا ليتنى حقا شمعة فى الظلام حتى انتسب إلى هذه الفئة القليلة من البشر التى دأبت على مر العصور على إيقاد الشموع فى الظلام الحالك، واستخلاص الأمل من براثن اليأس المطبق .. وانتزاع الحرية من أنياب الاستبداد، والحق من جب الفساد والممكن من قلب المستحيل. هؤلاء الذين دقوا الأبواب الموصدة دون كلل أو ملل لتنفتح على وعى جديد ومعه فعل جديد، فقد تعلمت أن الوعى يظل منقوصا إن لم يتحول إلى ممارسة تصب فيه ماء الحياة.

إلى هؤلاء أنتمى وعلى اسمهم احتفظت بإناء ملون صغير كانت قد جاءتنا به أسرة من «أرنون» لنشرب، وحين أبديت إعجابى به قال لى الشاب تفضلي.. فلم أتردد واحتفظت به ذكرى من بلدة عربية خرجت من قبضة الاحتلال وكان لماء

الحرية طعم آخر سميته طعم الأمل والرجاء.

إلى هؤلاء أنتمى وتغمرنى السعادة الحقة حين يحرزون نصرا ولو صغيرا أرويه بماء الأمل، وما أكثر الانتصارات الصغيرة ضد الظلم والاستغلال والهيمنة والتى تتحقق كل يوم فى بلدات ومدن وقرى على امتداد المعمورة. هكذا تطفر دموع السعادة من عيونى حين أشاهد مظاهرة حاشدة يحتج فيها الآلاف على العولمة الرأسمالية لأنها تسحق الضعفاء، وحين تنادى هؤلاء الشرفاء على امتداد المعمورة فى محاولة لمنع العدوان على العراق تجاوز عددهم العشرين مليونا فى كل مكان من العالم تقريبا أرقبهم يسيرون فى عواصم المدن الكبرى وتتابعهم الكاميرات من شارع لشارع، ترفرف أعلامهم وتنطلق أناشيدهم فأرى فيها مفاتيح للمستقبل وتآكلاً للخسارة. يأتون من كل المشارب من منظمات العمال والفلاحين، جمعيات النساء والمدافعين عن البيئة والمثقفين والمبدعين يؤلفون الأناشيد الجماعية، ويرفعون شعارات العدالة والحرية، والمساواة والكرامة الإنسانية فى وجه التوحش الاستعمارى وسطوته المالية الشرهة، يقولون للسادة الجدد المهيمنين على مقدرات العالم والناهبين لثروات الشعوب.. أنتم ثمانية ونحن ستة مليارات كلما كان هناك اجتماع للدول الثمانى الكبرى .. كانوا سبعاً حتى وقت قريب ثم أضيفت إليهم روسيا وكافأة لنظامها الجديد على تفكيك الاتحاد السوفيتى الذى كان قد أسس باسم الشعوب قطبا مناوئا للهيمنة الإمبريالية غايته العدالة التى أطاحت بها الهيمنة وشوهتها.

ومن خضم هذا التشويه جرى تحويل البشر إلى سلع فى عملية جهنمية طالما انتصر عبرها السوق على الإنسان، بعد أن أصبح هذا السوق هو المعبود والمعبد يصغر فيه الإنسان وتذوى روحه تحت وطأة الأشياء والمنفعة العارية. وفى السوق تتلاشى الملامح الفريدة لكل إنسان على حدة، الإنسان ذلك الكائن البديع الذى كرمه الله وقال عنه شكسبير «أى تحفه فنية هو».. تتلاشى هذه الفرادة بفعل عملية تنميط قاسية تميز السلع حتى يتشابه معها البشر فى تكرارهم وتحولهم الموجع من آدميين إلى آلات.

ويحدث ذلك عن طريق الثقافة التجارية الاستهلاكية صنو الإمبريالية والاستبداد والفساد، فهى الثقافة الملائمة للسوق التى تنشل الضمير من الإنسان تدريجيا

فيغرق فى ذاته ويتنفس من شعب المنفعة وحدها بأى ثمن دون حساب للقيم والمثل العليا والأفكار الجميلة ولا يفكر بغيره أبداً، فهو منشغل دائما بالسباق والتقاتل مع الآخرين، ويزداد الطين بلة حين تنسد فى مجتمع ما آفاق الديمقراطية التى هى عنصر ضبط الاقتتال فى المجتمع الرأسمالى حين تضع له حدا أدنى من القواعد.. وما أن تغيب هذه القواعد حتى تنطلق وحوش الغابة من عقالها، فيأكل الكبير الصغير، وينهش القوى الضعيف الذى يدافع عن نفسه لا بالتضامن مع الضعفاء مثله وإنما بالتماهى نفسيا مع الأقوياء.. وهكذا يتراجع بالتدريج حضور الآخرين وآلامهم والشعور بالمسئولية إزاء هذه الآلام ، ويأخذ المجتمع فى التفكك إلى عناصره الأولية.. ويغيب القانون لتحل البلطجة، ويتشوه الوعى لتحل رؤى سطحية أو خرافية تنتظر ما قد يأتى أو لا يأتى به القدر..

وسوف يكون علينا والحال كذلك أن نطارد السعادة فى التفاصيل الصغيرة... وردة تتفتح ، طفل ينغو، شمس تجاهد للخروج من الضباب، قلب يخفق بالحب لأول مرة فيبدو العالم جميلا. ويبقى كل هذا حلا شخصيا ضد الألم، إلى أن يأتى اليوم الذى يتفجر فيه الغضب واعيا لأهدافه، كما كان الحال مع هذه الملايين التى خرجت ضد الحرب على العراق أو ضد العولمة الرأسمالية أو من أجل نصرة فلسطين والعراق فى عواصم الدنيا حتى يخرج الاحتلال منهما، وحين تتآكل الهيمنة الأمريكية والانفراد الرأسمالى بالعالم فتتعدد الأقطاب، ساعتها سوف يفخر البشر بانتسابهم للإنسانية التى كافحت ضد التوحش منذ دبت على الأرض صانعة نفسها كإنسانية.

فأى سعادة سوف تغمرنا حين نكون جزءاً من هذا النشيد.. لا بل الفعل .. فياليتنى شمعة فى الظلام.

– يصدر هذا العدد مواكباً لأعياد رأس السنة وعيد الأضحى وعيد القيامة المجيد. وأسرة «أدب ونقد» تهنئ الأمة الإسلامية والإخوة الأقباط وكل عام وأنتم بخير.

المحررة

نقد

صورة الاشتراكى عند نجيب محفوظ..

د.حسن يوسف

مقدمة:

فى بدايات القرن العشرين نجد أن الدعوة للاشتراكية قد بدأت فى الظهور على صفحات الصحف فى مناخ اشتداد الحركة العمالية، على يد بعض المفكرين، شبلى شميل وسلامة موسي. بل أن اسم (الاشتراكية) قد جذب البعض إلى تأسيس حزب باسم: الحزب الاشتراكى المبارك على الرغم من أنه لم يكن اشتراكيا ولا مباركا .

ثم قامت الحرب العالمية الأولي، وتمخضت بالنسبة للطبقة العاملة عن تزايد أعدادها من جهة، وتزايد الصبغة المصرية فيهم بعد رحيل عدد كبير من العمال الأجانب إلى بلادهم، من جهة أخري، وفى الوقت نفسه، وبالنسبة للاشتراكية، فقد تمخضت الحرب عن أكبر انتصار للمبادئ الاشتراكية شهده العالم حتى ذلك الحين بانتصار الثورة الاشتراكية التاريخية فى روسيا، التى ترددت أصداؤها فى مصر.

وجاءت ثورة ١٩١٩ لتهئ تربة خصبة للعناصر الثورية فانتشرت

المنشورات الشيوعية حتى بلغت ابناؤها سعد زغلول فى باريس، وأخذت الدعوة إلى الشيوعية تجرى علنا فى ميادين القاهرة، حتى اضطرت السلطات المصرية والبريطانية إلى استصدار فتوى ضد الشيوعية من الشيخ محمد بخيت المطيعي، ولكنها أثارت استياء عاما بين جنبات الرأى العام المثقف وكانت أكبر دعاية للفكر الماركسي.

فى تلك الفترة الثورية الحافلة جرت محاولتان وطنيتان لتأليف حزب اشتراكي، تعرضنا لاستقطاب من جانب اليمين الليبرالى واليسار الماركسي.

أما المحاولة الأولي، فهى التى قام بها الدكتور منصور فهمي، أستاذ الفلسفة فى الجامعة المصرية، مع بعض أصدقائه ومنهم عزيز فهمى ومصطفى عبد الرازق، وعزيز مرهم، ومحمود عزمي، ومحمد حسين هيكل لتأليف حزب اشتراكي.

أما المحاولة الثانية، فكانت تلك التى قام بها كل من سلامة موسى، الذى كان يمثل الفكر الغابى مع الدكتور على العنانى ومحمد عبدالله عنان وكلاهما يمثل الفكر الماركسى المتطور مع الظروف المصرية. وهذه المحاولة استقطبتها العناصر الماركسية، ممثلة فى الحزب الاشتراكى الذى ألفه جوزيف روزنتال فى الإسكندرية من العناصر الأجنبية..

وأسفر هذا اللقاء بين العناصر الاشتراكية والوطنية والعناصر الماركسية الأجنبية عن تأليف الحزب الاشتراكى المصرى فى منتصف أغسطس ١٩٢١..

كان تأليف الحزب الاشتراكى المصرى فى ذلك الحين، فى ظل الظروف نبه الاقطاعية والرأسمالية السائدة، حدثا ثوريا بكل المعايير، وكان برنامجه يحمل معالم الفكر الماركسي..

وكان من أهم ما فعله الحزب الشيوعى وضع برنامجا للفلاحين يتضمن خطوط الثورة البورجوازية الديمقراطية. فقد طالب بمصادرة جميع الأراضى المملوكة للأفراد التى تزيد على مائة فدان بدون تعويض، وتوزيع ما يزيد منها على الفلاحين الذين لا ملك لهم.

وعلى كل حال.. فإن التجاء الحزب الشيوعى إلى سياسة التطرف وتفجيره الصراع مع أصحاب الأعمال بطرق وأساليب تجاوزت الحدود القانونية.. لم يلبث أن أوقعه فى

تصادم مع وزارة سعد زغلول التى كانت فى ذلك الحين تتعرض لحملة اتهام من الصحف الأجنبية بمعاداة المصالح الأجنبية .. فقد تم القبض على أعضاء الحزب فى ٥ مارس ١٩٢٤.. فى الوقت نفسه فإن النشاط الوطنى للحزب الذى كان أكبر عامل مساعد على انضمام عدد كبير من الأعضاء إليه، فقد اختفى إلى الأبد، وأصبحت الحركة سرية وبذلك لقيت اهتماما خاصا من إدارة الأمن العام التى أخذت تتابع الخلايا بالاعتقالات واحدة وراء الأخري، ورحلت عددا من القادة الشيوعيين خارج البلاد. وبعد ضرب حكومة زيور للتنظيم الجديد وتقديم أعضائه للمحاكمة فى ٣٠ مايو ١٩٢٥، انتقلت الحركة على يد الأجانب بصفة رئيسية، حتى أنه عندما قبضت حكومة النحاس فى ٨ مايو ١٩٢٨ على التنظيم الشيوعى الجديد كان يتكون من ٢١ من اليونانيين والإيطاليين ليس بينهم مصرى واحد.

فى الوقت الذى كان ينحسر مد الفكر الاشتراكى فى النصف الثانى من العشرينيات، كان يتقدم الفكر الراديكالى الفاشى والإسلامي. وفى الوقت الذى كانت تنهار فيه التنظيمات الشيوعية، كانت تقوم تنظيمات الإخوان المسلمين ومصر الفتاة، وقد واكب ذلك كله تقدم المد الفاشى والنازى فى أوربا.

وقد هيأت الحرب العالمية الأولى الفرصة لقيام حركة شيوعية عارمة بعد الحرب.. كذلك فعلت الحرب العالمية الثانية.. فقد تأسست (حزب العمال والفلاحين الشيوعى المصرى) عام ١٩٥٧.

ومع قيام ثورة ٢٣ يوليو، حانت الفرصة لقطف ثمار الفكر الاشتراكى الثوري. ومن عجب أنه قبل أن تبدأ الثورة هذه التجربة، كانت قد زجت بالاشتراكيين فى السجون.

الشيوعى فى أدب نجيب محفوظ:

إن الاتجاه الشيوعى الذى نما فى مصر فى بدايات القرن الماضى رصده نجيب محفوظ خلال ابداعاته المتعددة بصورة أو بأخري، بحيث يتمكن القارئ لأدبه أن يقف على مختلف الاتجاهات الفكرية التى سادت مصر فى الأربعينيات وحتى آخر إصداراته.. ويهمنا فى هذا العرض أن يقف على ملامح هذا الاتجاه وهل قدم نجيب محفوظ صورة حقيقية أو صورة واقعية للاتجاه الشيوعى المصري.. هل آمن نجيب

محفوظ بهذا الاتجاه أم أن له موقف ما تجاهه. لا يمكننا أن نجيب إلا بعد استعراض أعمال نجيب.. وقد اخترنا بعض نماذج رواياته منها. فإن الخليلي، القاهرة الجديدة، الكرنك، ميرامار.. على أمل أن تتاح لنا الفرصة فى المستقبل أن تتناول كل الأعمال لتقدم رؤية كاملة للاتجاه الشيوعى فى أدبه عامة..

ويلاحظ أن المفكر الشيوعى يتسم بسمات خاصة تميزه عن الاتجاهات الفكرية المختلفة.. وأول هذه السمات الوعى الشديد بالواقع والأمل فى تغييره.. وقد صوب نجيب محفوظ عينه على هذا النمط من الفكر أو تلك الايديولوجيا الفكرية والتى لا يمكن تجاهلها بأى حال من الأحوال.. وتكاد معظم أعماله تحتوى على هذا المفكر ونكتشف أن له طبيعة خاصة فى نظرته للأمور وتحليله لها ونقده للواقع المحيط به.. وإذا كان نجيب محفوظ يعرض لنا نماذج من أبطاله اليساريين فهل كان نجيب يتعاطف مع هذا التفكير أو كان يؤمن بهذا الفكر؟ ربما يكون ذلك صحيحا لحد ما.. أيضاً.. هل يعرض نجيب محفوظ صورة الماركسى بشكل يجعل القارئ ينجذب إلى هذا البطل ويقتنع برؤيته؟ هذا ما نحاول أن نستبينه من خلال تناول أكثر من نموذج والتى يعرضها فى رواياته العديدة.

وفى هذا العرض أحب أن أعرض لتلك النماذج المختارة فى أعماله بشكل تحليلى لكى يتسنى لنا فى النهاية أن نكون صورة عن موقف نجيب محفوظ وأهم ملامحها.

ومازلنا نذكر بالأسئلة التى ينبغى علينا أن نركز عليها ونحاول خلال الصفحات القادمة البحث لها عن إجابة..

كيف يصور الأدب صورة الإنسان الاشتراكى أو الفرد الذى يفكر بطريقة يسارية؟ هل يقدمه بصورة إيجابية أم بصورة سلبية؟ وما موقف العامة من هذا الإنسان؟ ونسأل أيضا لماذا لا يكون هؤلاء الأفراد مؤثرين بقدر كبير وفعال فى المحيطين بهم؟ ومن أجل الإجابة عن تلك الأسئلة علينا الاقتراب من أحمد راشد فى خان الخليلى وعلى طه فى القاهرة الجديدة ومنصور باهى فى ميرامار وحلمى حمادة فى الكرنك.

أحمد راشد فى خان الخليلي:

نموذجنا يجلس على مقهى الزهرة وهنا نقترب إليه.. تحول أحمد عاكف – إلى أحمد

راشد باهتمام خاص، فوجده شابا فى ريعان الشباب، مستدير الوجه ممتلئ كبير الرأس تكاد تخفى صفحة وجهه نظارة سوداء عميقة السواد، أثار هذا الشاب اهتمامه لأنه محام، والمحامى رجل متعلم، والمحاماة مهنة طمع فيها أول عهده بالآمال وعجز عنها وأن لم يقر بعجزه قط..

وبينما أقبل المعلم نونو وكمال خليل أفندى على أحمد عاكف أيما إقبال ثابر سليمان أن عته على جموده وتجهمه كأنما نسيه نسيانا تاما! أما الأستاذ أحمد راشد فجعل ينصت إلى حديث يذيعه الراديو..

هنا نتمكن من أن نكون رؤية عامة على شخصية (أحمد راشد).. إنه متعلم ويمتهن مهنة تلقى الاحترام والإجلال فى ذلك العصر – الأربعينيات – إلى جانب ذلك نجده يعلو عن الأحاديث الثرثارة إلا إذا استدعى الأمر ذلك فنجده ينصت إلى حديث يذيعه الراديو فى ذلك العصر هو الوسيلة العصرية التى يعرف من خلالها الناس كل المعلومات والمعارف.. إنه جهاز العلم والمعرفة والتسلية.. وعندما علق على وضع القاهرة القديمة نجده ينظر إليها كل المعلومات والمعارف.. إنه جهاز العلم والمعرفة والتسلية.. وعندما علق على وضع القاهرة القديمة نجده ينظر إليها بمنظار مختلف عن الجميع فهو يرى فيها عنوان للحفاظ على التخلف والجهل والقذارة.. إنه يتحدث بلغة العقل الناقد والقادر على التجاوز فهو ليس تابعا فى اللحظة ومستمسكا بالقديم والتراث إنه يتطلع إلى ما يجب أن يكون هذا هو حديث العقل ورؤيته ولذلك يري.. (أن نمحوها لنتيح للناس التمتع بالحياة الصحية السعيدة).

قليل من الاتفاق .. كثير من الاختلاف..

بين أحمد عاكف وأحمد راشد بعض نقاط الاتفاق ولكنها قليلة جداً إذا قورنت بنقاط الاختلاف وهى كثيرة جدا جدا ونلمس هذه الجوانب من خلال الحوارات التى تدور على مقهى الزهرة.

سأله المعلم نونو: ألا تحب أن تتسلى بلعب شىء؟.. فقال ببساطة: لا أدرى عن الألعاب شيئاً!

فضحك كمال خليل قائلاً: إليك الأستاذ أحمد راشد قرينا وشبيها فى ذلك، فتسامرا

معا ريثما تلعب ساعة..

قال أحمد عاكف وقد اختص صوته: يا له من حى مزعج.

أجل: ولكنه مسل وغريب وحافل بالفنون والنماذج البشرية المدهشة. أنظر إلى القهوجى الذى يحدثه عباس شفه أنظر إلى عينيه الذاهلتين! إنه يزدرد نصف درهم من الأفوين كل أربع ساعات، ويمضى فى عمله كالحالم لا يفيق أو بالأحرى لا يرغب أن يفيق.

ويلاحظ بعض نقاط الاتفاق بين الاثنين فى الجهل بالألعاب التى تمارس فى القهوة.. وأيضا حب الثقافة يجمع بينهما إلى حد كبير.. ولكن الفرق كبير بينهما أيضا.. أحمد راشد لا يتبرم بالحى ويتقبله بل ويرى فيه من المحاسن الكثير، له عين ثاقبة فقد لحظه صاحب القهوة (المعلم زفته) ومزاجه العجيب فى تناول الأفيون من أجل أن يعيش فى توهان دائم لا يفيق منه.. على المقابل فأن أحمد عاكف ضيق الأفق والنظر معا..

أحمد راشد كمفكر اشتراكى يمتلك الوعي، يريد أن يقول إن كل شيء له عيوبه ومميزاته وعلينا أن نقف عند كل منهما ومن الخطأ أن تقف عند حد واحد.. هو يوافق على أنه حى مزعج ولكنه يرى فى الوقت نفسه أنه مسل وحافل بالفنون .

وسأل عاكف محدثه: هل استطيع أن اكب على دراستى فى مثل هذه الضوضاء؟

وهذا السؤال ينم عن عقلية عاكف القاصرة فأى دراسة هو التى يدرسها؟؟ أنها محاولة منه لكى يظهر أمام خصمه بعلو مكانته وشأنه وأنه رجل مشغول وشغوف بالدراسة والعلم رغم أنه يعلم علم اليقين بأنه كاذب مئة فى المئة.. فعندما تحدث راشد عن مدمن الأفيون القهوجى سرح عاكف مع نفسه (إنه يخاف شقاء الواقع، كواحد من هؤلاء المدنين، ويهرب منه أيضا لأذا بعزلته وبكتبه، فهل هو أسعد حال منهم؟!) بالطبع ليس هو أسعد حال بل هو أشقى منهم لأنه يضاف إلى ذلك تصوره المريض بأنه ذا قيمة فكرية ومثقف كبير ومهم..

وإذا عدنا للسؤال الذى طرحه عاكف على أحمد راشد. نجده يرد عليه قائلا : ولم لا؟ الضوضاء قوية حقا، ولكن العادة أقوي، وسوف تألف الضوضاء حتى ليزعجك سكونها. وقد كنت بادئ الأمر ألقاها متجهما متكدرا بائسا، أما الآن فترانى أكتب

مـرافـعـاتـى وأراجع مـواد القـانون هادئا مطمـئنا وسط هذا الدوى الذى لا ينقطع. ألا ترى أن العادة أمضى سلاح فواجه بع عبر الدهر؟!

يلاحظ أن رد أحمد راشد يتسم بأنه علمى تماما فهناك تجارب فى علم النفس تثبت أن الفرد يتمكن من التحصيل والتركيز مع الضوضاء المستمرة غير المتقطعة وذلك لأن الإنسان يدخل مرحلة الاعتياد والتكيف مع تلك الضوضاء فالعامل فى المصنع يتقن عمله جدا رغم كل الضوضاء المحيطة به.. رد راشد هنا مبنى على فكرة علمية حقيقية وهذه سمة المفكر الاشتراكى المتسلح دوما بالعلم ونظرياته وقوانينه..

وفى حوار بين عاكف.. وراشد:

– وفيم أنكار عظمة الغابرين وفيهم الأنبياء والرسل!

– لعصرنا رسله كذلك!

– ومن رسل العصر الحاضر؟

– أضرب مثلا بهذين العبقريين: فرويد وكارل ماركس.

وشعر بيد تضغط على عنقه فتكتم أنفاسه!، بل شعر بحرج عميق فى كرامته، لأنه لم يسمع قبل الآن بهذين الاسمين! وأضمر لصاحبه غضبا جنونيا، ولكن لم يسعه إظهار جهله فهز رأسه هزة العارف العالم...

ومن الحوار السابق يتضح لنا الفرق بين الاثنين فأحمد راشد يفكر فى المستقبل وتفكير أكثر واقعية من الحاضر إلى المستقبل.. وهذا ما يمكن أن نسميه الرؤية المستقبلية والفكر التقدمي.. بينما أحمد عاكف تفكيره منحصر فى الماضى ويرى أن كل القيم وكل ما هو ثمين كان فى الماضي، إن تفكيره تراجعى إلى الوراء.. وهنا تقرر أن التفكير الاشتراكى هو تفكير متجه إلى المستقبل ويرتكز على الحاضر إنه الوعى بالحاضر وآلياته والأمل فى تغييره إلى الأفضل المنشود.

– لقد هيأت فلسفة فرويد للفرد فرص النجاة من أمراض الحياة الجنسية التى تلعب فى حياتنا الدور الجوهري، ونهج له كارل ماركس سبل التحرر من الشفاء الاجتماعى! أليس كذلك؟

يتحدث أحمد راشد عن فرويد ماركس.. ماذا يعنى كلا منهما؟ فرويد يفسر الإنسان من الداخل إنه يعرى الإنسان ويكشف عوارته ويسقط كل التابوهات المقدسة التى

تربى عليها.. أما ماركس يفسر له الواقع ومدى الاستغلال الذى يمارسه الإنسان على الإنسان.

زوير يكشف العورات الداخلية والدناءات المخبوءة وماركس يكشف الدناءات والعورات الظاهرة.. كلامه ماركس وفرويد وضع الإنسان أمام نفسه إنها المرأة التى تظهر كل ما حاول أن يخفيه.. بهذا المنطق آمن أحمد راشد وأقنع بهذا الفكر ومن ثم رفض قداسات العامة!

– إن فى الدين ظاهرا حسيا للعوام وجوهرا عقليا للمفكرين، فهناك لا يضيق المثقف بالإيمان بها مثل الله والناموس الألهى والعقل الفعال!

فهز الشاب منكبيه استهانة وقال إن العلماء المعاصرين يعملون بما فى الذرة من عناصر، وبما وراء عالمنا الشمس من ملايين العوالم، فأين الله، وما أساطير الديانات؟ وما جدوى التفكير فى مسائل لا يمكن أن تحل، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحل وينبغى أن نجد لها حلا؟

ثم ابتسم الشاب ابتسامة سريعة وقال وقد غير لهجته المتوقعة: لا يجوز أن نشرك ثالثا من جماعتنا فى هذا الحديث!

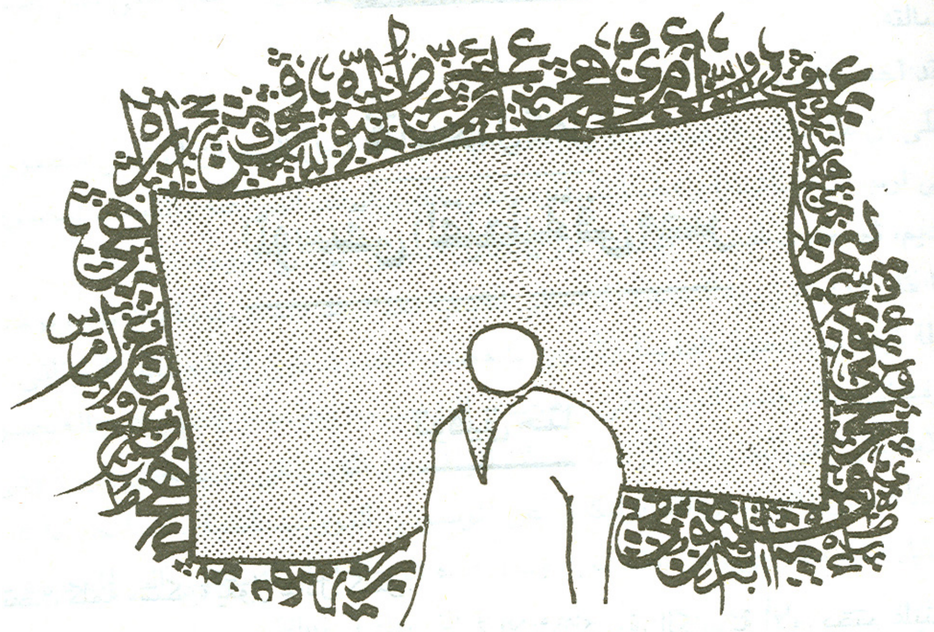
– طبعا.. طبعا يا أستاذ، ولكن لا تنسى أن أول العلم كفر دائم.

إننا نلحظ وجه الاختلاف بين أحمد راشد وأحمد عاكف.. فالأخير يؤمن بالدين وقرأ إخوان الصفا وغيرهم فإذا بأحمد راشد يزعزع تلك الثقة وذلك الإيمان بل يقذفه بطلقات تجعله يهتز ويتوتر ويشعر بالإضطراب..

فالدين أساطير!! عند أحمد راشد والله غير موجود.. وأحمد راشد يظن أنه يناقش مثقفا حقيقيا له إدراك واسع يفهم ويعى ما يقول.. ولأن المجلس هو المقهى فقد أدرك أحمد راشد خطورة ما يقول وما يصرح به ولذا أوصى أحمد عاكف أن يكون هذا الكلام بينهما فقط.. فيقول له (لا يجوز أن نشرك ثالثا من جماعتنا فى هذا الحديث)..

فهو يعلم يقينا بأن مثل هذا الحديث سيجر عليه اللعنات، إلى جانب ما سوف يوصم به من اللعنات والسباب..

ووافقه أحمد عاكف وهو فى ذهول ولكن يتضح من الحوار أن أحمد عاكف لم يؤمن بالعلم رغم إدعائه الثقافة والمعرفة بقوله.. (طبعا.. طبعا يا أستاذ لكى لا تنسى أن



أول العلم كفر دائم) هذا هو تصور أحمد عاكف عن العلم.. والكفر.. والإنكار الكامل للدين والله!!

ونجيب هنا يصور الشيوعى بأهم سمة فيه وهى قدرته على التحليل والإدراك والوعى الحقيقى للأمور.. هو لا يكتفى بالظاهرة التى أمامه بل هو قادر على التحليل والإدراك والوعى والنفاذ إلى جوهر الأشياء وتلك سمة مهمة فى التفكير الفلسفى الصحيح، إلى جانب ذلك فإن لديه القدرة أن يجعل محدثه يشعر بالارتباك والحيرة فيما لديه من معرفة وهذه سمة مهمة يمكن أن نقول عنها التطهير مما نعتقد فيه دون تحليل وفحص.. وهذا بالضبط ما حاول راشد أن يفعله مع عاكف.. زلزلة أرضية الاعتقاد المبنية على أرض هشة..

كتاب

كتاب عادل كامل

الموسيقى القبطية فى مصر

توفيق حنا

تحت كلمة «شكر» يقول عادل كامل:

«إن انتماءنا إلى الكنيسة القبطية المصرية الارثوذكسية، الكنيسة الأم، يحتم علينا أن نواصل العمل العلمى من أجل تخليد تراث تلك الكنيسة العظمي. ولاشك أن التراث الكبير والمهم من الألحان القبطية، والذى تركه لنا الأجداد، والذى ترعاه هذه الكنيسة، ثم الدور التاريخى لأستاذى الفنان الدكتور راغب مفتاح، قد شجعنى على تحمل قسط متواضع من الدفاع عن هذا التراث فيما استطعت أن أنشره سواء داخل مصر خاصة بجريدة «وطني»، أو خارج مصر فى المحافل الموسيقية العالمية ويخص شكره وتقديره للعالم الموسيقى الرائد راغب مفتاح ويؤكد دوره الإيجابى فى حقل الموسيقى القبطية «لابد وأن أذكر وأشكر الجهد العلمى الكبير الذى بذله معى وأشرف عليه كل من الفنان الرائد الأستاذ الدكتور راغب مفتاح والأستاذة الدكتورة ليندا فتح الله» (لقد حصل عادل كامل على درجة الدكتوراة فى الفنون من معهد الدراسات القبطية عام ١٩٩٦ بإشراف

هذين الأستاذين العالميين).
وفى المقدمة يسجل لنا عادل كامل هذه الحقيقة التاريخية والفنية التى أقام عليها رسالته:
وقد أجمع المؤرخون
على أن موسيقى الأقباط تمثل مرحلة مهمة من مراحل الوجدان الروحى المصري، التى ارتبطت مباشرا وعضويا بالموسيقى الدينية عند الفراعنة والشعب المصرى القديم، ثم امتدت امتدادا متعمقا عبر العصر القبطى .. حتى اليوم».
ولما كان موضوع رسالته عن الموسيقى القبطية فقد وجد نفسه ملزما بأن يقوم برحلة طويلة تبدأ من مصر القديمة وتنتهى بالعصر الحديث مرورا بالعصر اليونانى – الرومانى وبالعصر البيزنطى وبعصر النهضة.. وبعصر الباروك وبالعصر الكلاسيكى وفى أثناء هذه الرحلة حدثنا المؤلف عن الموسيقى الدينية فى أوربا وفى أمريكا.. وعن الموسيقى الكاثوليكية وعن الموسيقى البروتستانتية.. كما حدثنا عن الترتيل الجريجورى وعن القداس.. وبعد هذه الرحلة الطويلة ينتهى إلى الموسيقى القبطية.. ويبرر لنا الباحث طول هذه الرحلة التى بذل لها الكثير من البحث والجهد والصبر أن الانتقال إلى الموسيقى القبطية لا يعد انتقالا مفاجئا، لأن الموسيقى القبطية هى لب القضية.. وما تقدم كان دراسة لواقع تاريخى حدث بالفعل، واقع موسيقى حقق ذاته من خلال عبقرية حضارته، وبخاصة فى أوربا، كان لها دورها مع موسيقى الكنيسة، تلك الموسيقى التى تحررت وتطورت داخل الكنيسة بلا أى معوقات..
والشىء الرائع أن ما تحقق داخل الكنيسة قد خرج إلى العالم الدنيوى ثم يقرر الباحث هذه الحقيقة الدينية والحضارية الجديرة بالاهتمام والاقتداء:
«إن موسيقى الكنيسة كانت هى المدرسة الحقيقية لظهور موسيقى دنيوية لخدمة البشرية، وفى ذات الوقت لإقناع ملايين البشر من المؤمنين اقناعا روحيا وإنسانيا».
وكأن الباحث المهموم بشئون كنيسته القبطية يريد أن يوجه المسئولين عن هذه الكنيسة المصرية العريقة ويتساءل: «ترى متى تتحرر موسيقانا القبطية وتتطور كما فعلت الكنيسة فى أوربا.. وبخاطة فى ألمانيا وفرنسا وإيطاليا وغيرها..

يخرج من بينهم أمثال موتسارت وباخ وبيتهوفن وغيرهم.. وتستأنف حركة الإبداع الموسيقى نشاطها الذى بدأ بالفنانين المبدعين يوسف جريس وراغب مفتاح وكامل صليب وعزيز الشوان ويوسف عزيز وغيرهم..

ويوضح لنا عادل كامل وجود هذه العلاقة بين موسيقى مصر القديمة والموسيقى القبطية.. مما يؤكد بصورة لا تقبل الشك وحدة تاريخنا واستمراره وعدم انقطاعه فى كل صور وأشكال ومظاهر الحضارة المصرية يقول:

«تدلنا الآثار المصرية على أن الشعب المصرى القديم عرف الموسيقى واستجاب لها، وكان يستخدمها فى أوقات فرحه وحزنه وفى الحفلات الدينية وفى شتى المناسبات، وكان له مغنيون ومغنيات» ثم يقرر هذه الحقيقة الفنية.. التى تؤكد - أيضا - استمرار تردد الصوت المصرى:

«وكانت هذه الموسيقى صوتية، وقد نقلت إلينا الصور والرسوم المتروكة على الآثار أمثلة للآلات الموسيقية التى كان المصريون القدماء يستخدمونها.

وأثبتت الأبحاث العلمية أن التراث المصرى الموسيقى هوأقدم تراث موسيقى فى العالم.. والموسيقى القبطية المستخدمة فى الطقوس الدينية هى الوريث الشرعى للموسيقى المصرية القديمة، احتفظ بها الشعب المصرى وتمسك بها.

وعن العلاقة الحميمة بين الموسيقى القبطية، وكل مظاهر الحياة المصرية وظواهرها وتقاليدها فى مختلف المناسبات القومية يقول المؤلف:

«وقد وضعت الكنيسة القبطية لكل موسم وكل عيد من الأعياد الكبرى والصغرى الطقس الخاص بها والألحان المناسبة لهذه الأعياد والأصوام والمواسم المختلفة على مدار السنة القبطية بصورة تعبر تعبيرا عميقا عن الأحداث مما يثير فى النفس البشرية مشاعر التقوى والخشوع والعبادة والروحانية العالية».

وعن اللغة القبطية.. لغة هذه الألحان.. يقول «استعملت اللغة القبطية حروف الهجاء اليونانية كلها بنطقها ومزاياها التى كانت فى ذلك العهد، وأضافت إلى هذه الأبجدية اليونانية سبعة حروف من الكتابة الديوطبقية للتعبير عن سبعة حروف لا توجد فى اللغة اليونانينة».

وإلى هذه اللغة القبطية يرجع الفضل فى ترجمة النصوص المصرية القديمة ونشأة

علم المصريات ويسجل المؤلف هذه الحقيقة الحضارية والتاريخية والإنسانية يقول عن شامبوليون وحجر رشيد:

«إن شامبليون تعلم اللغة القبطية وتمكن من قراءتها، واستطاع عن طريقها قراءة الخط المصرى القديم (على حجر رشيد) وكان هذا مفتاحا للتاريخ المصرى القديم».

وتمكن شامبليون - هذا الفرنسى العبقرى - أن يجعل نصوص التاريخ المصرى القديم تنطق.. ويقيم بها - بعد أن نطقت - علم المصريات - وكان ذلك الاكتشاف العظيم فى سبتمبر ١٨٢٢. (ولد شامبوليون فى ٢٣ ديسمبر ١٧٩٠ وتوفى فى ٤ مارس ١٨٣٢).

وكان لابد أن يحدثنا مؤلف الموسيقى ميخائيل جرجس البتانونى (١٨٧٢ - ١٩٥٧):

«تعلم حفظ الألحان القبطية على يد المعلم مرقس والمعلم ارمانيوس. التحق بالأزهر كمستمع لتعلم اللغة العربية ما بين عامى ١٨٨٥ و١٨٩١. اختاره البابا كيرلس الخامس مرتلا للكنيسة الكبرى عام ١٨٩١.

وعندما انشأ راغب مفتاح - عميد الموسيقى القبطية - مقرا لكبار العرفاء فقد استعان بالمعلم ميخائيل لتحفيظ الألحان القبطية لما اشتهر عنه من حلاوة الصوت وعمق وموسيقية الأداء ودقة حفظ التراث.

وعندما حضر المؤلف الموسيقى الانجليزى نيولاند سميث - بناء على دعوة راغب مفتاح - واستمع إلى المعلم ميخائيل قرر القيام بمهمة تدوين الموسيقى القبطية فى ستة عشر مجلدا وتوفى المعلم ميخائيل ليلة خميس العهد فى إبريل ١٩٥٧.

وعندما كنت أتردد على انجلترا فى الثمانينيات من القرن الماضي.. وكنت على صلة طيبة بعالم الآثار المصرية البروفسور فيرمان فقد قمت بأهدائه هذه المجلدات الـ١٦ الحاوية لألحان الموسيقى القبطية، وقام هو بدوره باهدائها إلى مكتبة جامعة ليڤربول حيث كان يعمل .. وقد أخبرنى أنها أضيفت إلى الدراسات المقررة على طلبة وطالبات قسم الآثار المصرية.. وقد سعدت كل السعادة بهذه اللغة العلمية، الجديرة بالتقدير.

ولعل أهم القضايا الفنية التى ناقشها الرسالة هى قضية الموسيقى القبطية بين الصوت الإنسانى والآلات الموسيقية وهل كان هناك أوركسترا قبطية..

وبوضوح يقرر عادل كامل موقفه من هذه القضية:

«إن الموسيقى القبطية تعتمد على الصوت الإنسانى» ويقول فيما يتعلق بوجود آلتى الناقوس والتريانتو: «عن اجتهادى أتصور أن هاتين الآلتين - الناقوس والتريانتو - قد دخلتا الكنيسة مع طقس الزواج فقط، وهو الطقس الذى يستلزم بطبيعته التعبير عن الفرح».

ولعل الكنيسة المصرية أبقت على هاتين الآلتين فقط لأنها كانت تخشى من تأثير الآلات الموسيقية المصرية الأخرى خوفا مما تحمله من وثنية ومن الدين المصرى القديم بكل تقاليده وأعرافه.. وبكل أصواته .. ربما؟

ويختتم عادل كامل رسالته بإبداعين موسيقيين من تأليفه مستخدما الأسلوب البوليفونى والأسلوب الهارمونى وهما لحن «الجلجته».. ولحن «أچيوس»، مسجلين بالنوتة الموسقية.

وكان لابد أن تنتهى هذه الدراسة القيمة ببعض التوصيات .. من أهمها:

- إن الاتجاه إلى الأساليب العالمية سيعطى الموسيقى القبطية ديناميكية وحيوية وحركة تنقلها من مرحلة السكون التراثى إلى مرحلة القول الكوني، أى مخاطبة الكون كله.

- إن عملية التخليق الجديدة من خلال المؤلفات العالمية الأسلوب سيفتح الباب أمام الدارسين كى ينهلوا من التراث العظيم لهذه الكنيسة العظيمة، ويعيدوا صياغة هذا التراث فى لغة ثانية إلى جوار لغتها الأصلية لغة تخاطب العقل والثقافة وتدعو إلى التنوير .

وهذه توصيات جديرة بالاهتمام والعناية والتطبيق وبخاصة من الأجيال الصاعدة من الدارسين والفنانين والمنتجين فى حقل الموسيقى القبطية.



ولقد سبقت هذه الدراسة - كما يسجل المؤلف - دراسات عن الموسيقى القبطية:

- رسالة قدمها نبيل كمال بطرس عن «الموسيقى القبطية وصلتها بالموسيقى الفرعونية» للحصول على درجة الماجستير من «كلية التربية الموسيقية».

- رسالة ماچستير قدمتها بالانجليزية سلوى عزيز الشوان لجامعة كولومبيا عام ١٩٧٥ وموضوعها «دراسة عن مصادر الموسيقى القبطية».

– رسالة دكتوراة باللغة الانجليزية لجامعة ماريلاند عام ١٩٨٦ وموضوعها «الموسيقى القبطية .. تراث مصري» للباحثة المصرية نبيلة بليكان.

ترى هل نشرت هذه الرسائل المهمة وهل ترجمت الرسائل الانجليزية ألى اللغة العربية حتى تعم فائدتها.

كم أود أن أطلع على هذه الرسائل وبخاصة هذه الرسالة المهمة «الموسيقى القبطية .. تراث مصرى».



ترى هل يتحقق حلم عادل كامل – وحلمنا جميعا:

● إن تستفيد الموسيقى القبطية من الأسلوبين البوليفونى والهارمونى فى إبداعات موسيقية تثرى وتغنى حقل الموسيقى القبطية .. أصوات وآلات! وبنات الحارة المصرية – التى هى – لا ينسون من قدم لها من الأعمال ما يؤكد صدق الولاء وعميق الانتماء.

وكان عادل كامل صادق الولاء وعميق الانتماء لهذا الوطن العظيم .. الخالد.

ولقد أهدانى الصديق عادل كامل نسخة من رسالة الدكتوراة عن الموسيقى القبطية مكتوبة على الآلة الكاتبة .. ولعل هذه الرسالة بعد أن حصل صاحبها على درجة الدكتوراة قد صدرت فى كتاب..

وإلا فإنى أتقدم برجاء للمسئولين أن يصدر هذا الكتاب فى طبعة أنيقة نؤكد للراحل

دراسة

الشعر العربى فى الهند

خورشيد إقبال الندوى

لقد تنوعت الأغراض الشعرية عند الشعراء الهنود، سواء كانت أغراضاً قديمة ورثوها من أسلافهم، أو كانت جديدة استمدوها من البيئة المحيطة بهم، أو من ظروف الحياة والتيارات الحديثة، حيث لم يترك شعراء الهند فنا من فنون الشعر أو غرضا من أغراضه إلا طرقوا أبوابه، وغاصوا فى ضروب الشعر مثل الشعراء فى البلاد العربية، إذ أننا نجد لهم قصائد فى معظم موضوعات الشعر من مدح وغزل ووصف وزهد ورثاء وفخر وهجاء وما إلى ذلك.

وهاك تفصيل ذلك:

أولا المدح:

يعد المدح أحد الأغراض الأساسية فى الشعر العربي، له أهمية كبيرة عند شعراء العرب منذ العصر الجاهلى إلى يومنا هذا، والمدح فى الأصل تعبير عن إعجاب المادح بصفات مثالية، ومزايا إنسانية رفيعة، يتحلى بها شخص من الأشخاص أو تتجلى فى مآثر قوم أو أمة من الأمم، أو شعب

من الشعوب. وأفضل المدح ما صدر من صدق عاطفة وحقيقة واقعة، لا يكذب فيه الشاعر، ولا يبالغ ، وأجمل المدح ما ابتعد عن تمجيد الامتيازات المادية، وأجود المدح وأبقاه ما أخلص فيه الشاعر لنفسه ولحقيقة ممدوحه ولخير مجتمعه.

وقد تطور فن المدح فى عصر النبى صلى الله عليه وسلم، وذلك لأن الشعراء الذين أسلموا فى ذلك العهد تشرفوا برؤية النبى صلى الله عليه وسلم وصحبته، فحاول كل منهم أن يعبر عما يدور فى وجدانه من مشاعر وإحساس تجاه النبى صلى الله عليه وسلم عن طريق قرض الشعر.

وفى الهند كان المديح النبوى أحد أهم الألوان الدينية التى عرفتها عبر عصورها، والتى ساعد شعراؤها على تعميق معانيها وترسيخ أصولها، كما بلغ المديح النبوى بالهند درجة عالية من الانتشار والازدهار، حتى لا نجد شاعرا إلا له قصائد أو أبيات متفرقات فى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وذلك لما للرسول صلى الله عليه وسلم من مكانة واحترام وحب فى قلب كل مسلم، فهم يعبرون عن مشاعرهم وعاطفتهم نحو الرسول صلى الله عليه وسلم بصدق وإخلاص، ويصلون عليه مرات ومرات بأسلوب جميل وطراز بديع.

وكذلك نالت مدائح آل البيت نصيبا وافرا من الشعر عند شعراء الشيعة، كما نجد بعض الشعراء يمدحون أولياء الله والشيوخ والأساتذة وكذلك الأمراء والسلاطين، لا لمناصبهم وجاههم ولا لنيل الجوائز واكتساب الأموال، بل من قبيل المدح للمدح والإعجاب بالشخصية، وبالإضافة إلى ذلك تناول الشعراء الهنود خلال مدائحهم الأماكن المقدسة مثل الكعبة المشرفة، والمسجد النبوي، ومدينة النبى صلى الله عليه وسلم.

وها هى مدائحهم:

يقول أحمد التهانيسرى (ت٨٢٠هـ) فى مدح النبى صلى الله عليه وسلم:

خل الأحاديث عن ليلى وحارتها	وارحل إلى السيد المختار من إدد
وليس فى الدين والدنيا وآخرتي	سوى جناب رسول الله معتمدي
بر رءوف رحيم سيد سند	سهل الفناء رحيب الباع والصفد

ويقول الشاه ولى الله الدهلوى (ت١١٧٦هـ):

وأحسن خلق الله خلقا وخلقة وأنفعهم للناس عند النوائب
وأجود خلق الله صدرا ونائلا وأبسطهم كفا على كل طالب(١)

ويقول آزاد البلكرامى (ت١٢٠٠هـ):

برهان رب العالمين حبيبه فى الأمة الأمية العرباء
هو نير أسنى الكواكب ساطع ملأ الأهلة كلها بسناء
من معشر الإنسان إلا أنه إنسان عين المجد والعلياء
هو خير من وطئ التراب وخير من صعد السماء وخيرة الشرفاء(٢)

ويقول الشيخ محمد على الشيعى (ت١١٨٠هـ) فى مدح أمير المؤمنين على بن أبى طالب رضى الله عنه:

وليس عنك سواء العين منصرفا مهما تناشد بالتدعيج والكحل
اسمع كلامى ودع لامية سلفت الشمس طالعة تغنيك عن زحل(٣)

ويقول المفتى سعد الله (ت١٢٤٩هـ) فى مدح النواب كلب على خان (ت١٣٠٤هـ):

بحسن تدبيره العالى وفطنته ورأيه صائبا أجلى البراهين
من عدله ألف الأسد الظباء كما غزلانها صرن أولا السراحين
فلا يرى فتنة فى عهد دولته غير الذى فيه عيور الحورو العين
طاب المدائح من مدح الأمير كما طاب النسائم من روض الرياحين(٤)

بعد استعرض نماذج من المدائح لدى الشعراء الهنود، نجد أن المدائح النبوية كانت مقصداً عظيماً لمعظم الشعراء الهنود، حيث يبدأون القصيدة بالصلاة على النبى صلى الله عليه وسلم، ثم يأتون بعدها على فضائله ومكارمه ومكانته بين الأنبياء، ثم

يذكرون معجزاته خاصة الإسراء والمعراج كما يذكرون بعضهم جوده وسخاوته وشجاعته، ومنهم من يظهر التشوق إلى زيارة قبره ومسجده، ويختتمون المدحة فى الغالب بالاعتذار إلى الرسول صلى الله عليه وسلم عن التقصير فى مدحه، وعدم الإحاطة بكل شمائله ومناقبة أو بالصلاة والسلام عليه، ومنهم من يطلب التشفع منه يوم الحساب.

وأما مدح الحكام والأئمة وأولياء الله الصالحين فقد تجسمت فيها روح المبالغة والغلو، حتى جعل البعض ممدوحه إنسانا فوق الخيال والتصور.

ثانيا الغزل:

يطلق الغزل على نوع من الأشعار موضوعه الحب والهيام، يذكر فيه المحبوب والخمر والكأس، وكذلك صفات المعشوقة وجمالها وقامتها وطول ليالى الفراق وشدائده وقصر ليالى الوصل وعوائده، وإسالة العبرات وشكوى الصبابات وما إلى ذلك.

والغزل – عامة – يصدر عن حب عميق ويعتمد على المعانى الروحية أو الحسية، ويعبر عما يختلج فى نفس العاشق من تباريح الهوى، وما يعرض له فى حبه من أحداث ومفاجآت.

وله أنواع ثلاثة:

١ – الغزل التقليدي:

هو ما يفتح به قصائد المدح والهجاء والرثاء أحيانا، كما نطالع فى قصيدة جرير التى هجا بها الأخطل، حيث قال فى مطلعها:

بأن الخليط ولو طوعت ما بانا	وقطعوا من حبال الوصل أقرانا
يا أم عمرو جزاك الله صالحة	ردى على فؤادى كالذى كانا
لقد كتمت الهوى حتى تهيمني	لا استطيع لهذا الحب كتمانا
لا بارك الله فى الدنيا إذا قطعت	أسباب دنياك من أسباب دنيانا

٢ - الغزل الإباحى (الصريح):

هو الغزل الذى يتسم بالمجون والعبث ويقص ذكريات هجر المحبوبة ووصالها فى كذب وفحش.

ومن أهم صفات الغزل الإباحي: عدم الوفاء لحبيبة واحدة، واستباحة وصف مفاتن الجسد، وسرد المغامرات الفاضحة للقاء المعشوقة والاختلاء بها.

وقد نشأ هذا اللون فى أشهر مدن الحجاز بين المغنين والمغنيات، ومن أشهر شعرائه: الأحوص بن محمد الأنصارى، وعمر بن أبى ربيعة القرشى.

يقول عمر واصفا ملاقاتها له وما دار بينهما من حوار:

فلما أجزنا ساحة الحى قلن لي	ألم تتق الأعداء والليل مقمر
وقلن أهذا دأبك الدهر سادرا	أما تستحى أو ترعوى أو تفكر؟
إذا جئت فامنح طرف عينك غيرنا	لكى يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

٣ - الغزل العذري:

هو حديث الشاعر عن المرأة يتسم بالعفة فى القول والإخلاص فى الحب، يصف فيه جمالها وحسن حديثها دون خدش حيائها أو الكذب عليها ويدور حول محبوبة واحدة.

نشأ هذا اللون ببادية الحجاز فى بنى عذرة وخزاعة بين الشباب الذين آثروا حياة البادية، فكان غزلهم نزيها عن الفحش بعيدا عما يخدش حياة الفتاة البدوية.

ومن أبرز شعراء الغزل العذرى جميل بن معمر صاحب بثينة، وقيس بن معاذ (مجنون) صاحب ليلي، وقيس بن ذريح صاحب لبني، وعروة بن حزام صاحب عفراء والشاعرة ليلى الأخيلية صاحبة توبة بن حمير.

يقول جميل:

يقولون جاهدا يا جميل بغزوة	وأى جهاد غيرهن أريد
لكل حديث بينهن بشاشة	وكل قتيل بينهن شهيد
ومن كان فى حب بثينة يمتري	فبرقاء ذى ضال على شهيد

وإذا نظرنا إلى دواوين الهنود وجدنا أنهم عنوا بالغزل عناية فائقة، باعتباره نوعا مهما من أنواع الشعر، يسبر به حسن تخيل قائلة وتفوق مناله ورقة طبعه.

وهاك بعض النماذج من تغزلهم:

يقول أحمد حسن القنوجى (ت١٢٧٧هـ):

فديتك يا نعم الصبا خير مقدم	فكل حمام حين أقبلت رحبا
تحاكى لك الأغصان بالوجد راقصا	تضاحى لك الأطيار بالسجع مطربا
تنفخ فى الأشجار روحا تميلها	فيالك ما أزهاك صنعا وأعجبا
هل جئت من تلك الربا برسالة	فإن الصبا نعم الرسول لمن صبا(٥)

ويقول فضل حق بن فضل إمام (ت١٢٧٨هـ):

فؤادى هائم والدمع هاك	وسهدى دائم والجفن دام
ودمع بل دم صرف جرى من	يناطى ساجما أى انسجام
وطرف أرمد يؤذيه غمض	وليل سرمد ساجى الظلام
طويل لا يقاس به ظلام	فساعته كشهر بل كعام
كأن كواكب الجوزاء نيطت	بأجفان دوام بالدوام
حمامى حاضر والوجد باد	وجسمى ذابل والشوق نام
سرى فى الغرام فصار غرما	وذاك الغرم من أدهى الغرام(٦)

ويقول السيد طفيل محمد الحسينى (ت١١٥١هـ):

قلنا له عينك النجلاء باخلة	فيها الرنو إلى العشاق مفقود
فقال العين قد جاءت مؤنثة	وفى الإناث طريق البخل محمود

ويقول عبد الرحمن الغاز يبورى (ت١٣٣٤هـ):

العـــشـق أمـــر لـو أبـوح بسـره تالله لم يك فى الدنيــا مـــريح
شمس بها شمس السماء مضيئة مـــسك إذا مـــرت عليك تفـــوح
لاعـيب فـيـهـا غـيـر أن فـؤادها إذ قيل جـودى بالوصـال شـحـيح

من المعروف أن معظم الشعراء الهنود كانوا من العلماء ، ولذا لا يمكن أن يخرج نسيبهم من ذلك النوع الذى يعرف فى الأدب العربى بالغزل العذرى متمثلا فى الحب الطاهر، والذى يقوم على تهذيب النفس ورقة المشاعر والسمو بالأحاسيس وغيرها مما يدعو إليه الإسلام والإنسانية من القيم النبيلة والأخلاق الفاضلة، لأن التعبير عن الحب العفيف وتصوير النسيب الطاهر أمر أصيل فى الطباع السليمة والمستقيمة، يتفق مع فطرة الله التى فطر الناس عليها، ويتلاءم مع القيم الإسلامية والوجدان الروحى بما لا يخدش الحياء ولا يجرح المشاعر، ولا يدعو إلى الحرج أو الضيق، ولا يتنافى مع العواطف الإنسانية الراقية المهذبة وغير ذلك مما يتناقض مع الغزل الهابط والنسيب الفاضح والتشبيب المكشوف والعبث الماجن.

من هنا نجد شعراءنا لا يستخدمون ألفاظاً وصوراً تخدش الكرامة، وتنال العرض وتحط من الشرف والعفة مما ينهى عنه الإسلام، وتأباه النفوس وتنفر منه الإنسانية المهذبة، بل كانوا بعيدين كل البعد عن ألفاظ القبح وكشف العورات والسواقط وأساليب التهتك والاستهتار، وهو ما يمكن أن يعبر عنه بـ «نجوى الحب».

ثانياً: الوصف والتأمل فى الطبيعة:

إن فن الوصف قديم درج عليه الشاعر العربى منذ أقدم العصور، حين وصف الشعراء الجاهليون صحراءهم الجافة وكثبانهم الرملية وشمسهم الحارقة وحيواناتهم التى كانت تحيط بهم، إلا أن أوصافهم لم تتعد مرتبة التصوير العينى والتشابيه الحسية والمعنوية.

ثم جاء شعراء العصرين الأموى والعباسى ومن بعدهم شعراء الأندلس، وتأثروا

بمناخات الحضارة والعمران، فتطور فن الوصف على أيديهم، وارتقى إلى مراتب عالية من الصياغة الوجدانية العميقة، ومن سطوع التعبير الفني، نلاحظ ذلك بوضوح فى شعر أبى نواس وأبى تمام وابن الرومى والمتنبى وسواهم ممن بلغ الوصف على لسانهم مرتبة الروعة، مضموناً إنسانياً ذاتيا، وشكلا أسلوبيا يناغم محتواه، وينسجم مع أغراضه قياساً على وصف الشعراء الجاهلين، ومن دار فى فلكهم من شعراء الطبع والبداوة.

هذا، وإن النظر فى هذا الكون الفسيح بعوالمه المختلفة والمتعددة أمر يجله القرآن ويحض عليه، وإن إمعان النظر فى حديقة أو شجرة أو زهرة أو طائر وكذلك فى القمر والشمس يفتح آفاقا رحبة وأفكارا جديدة بل هذا رافد من روافد تربية الأذواق وتهذيب الطبائع على نحو يجعلها ذات ملكة جمالية تمج القبح وتنفر منه، وتأنس للجميل وتميل إليه.

وإذا يممنا صوب الشعر الهندى فإننا نلمس فيه هذه التأملات الرائقة والنظر الدافق نحو مظاهر هذه الطبيعة، وما ذلك إلا لارتباطه ارتباطا وثيقا بكل نواحى الحياة ومشاهد الجمال فنرى «الربيع» بسمته المعروف وأثره البالغ كما نجدهم يصفون الرياض وأنوارها، والحدائق وأزهارها، والطبيعة ومناظرها.

وها هى النماذج:

يصف فضل حق بن فضل إمام (ت١٢٧٨هـ) الأعضاء وصفا حسيا فيقول:

سقانى مداما بالرضاب مشعشعا ... يدومه بالريق حين يسور
لثمت فجازى والتزمت فضمني ... به وكلانا هائم، وسكور
فبتنا كما شئنا ضجيعى محبة ... وطوع هوانا بهجة وسرور
وباتت يدمنى وشاحا للكشحه ... وما ثم فينا كاشح وختور
إذا عبرت عن لوعتى عبرة جرت ... جرى فجرى من عارضيه عبير(٨)

ويصف آزاد البلكرامى (ت١٢٠٠هـ) أعضاء العشيقة فيقول فى الحاجب:

أبصـر حـواجبـهـا وأدرك كنهـهـا ... غـصنان منحنيـان وسط البـان
أو كـافـران يشـاوران ليـوقـعـهـا ... آمـالنا فى مـوقع الحـرمـان

ويصف فيض الحسن السهار بنورى (ت١٣٠٤هـ) حاله، فيعبر عن مشاعره بصدق واضح فيقول:

أنـا مـدنف منـهـوك ... أنـا بـائـس صـعـلـوك
لـكـن فـى قـلـبـى غـنـي ... لـم يـحـظ مـنـه مـلـوك
فـلـن تـرانـى بـاكـيـا ... إذا تـعـبنى ضـحكوك
واهـا لمـن هـو تـارك ... وكـم امـرئ مـتـروك
قـد كـان لـى مـا كـان إذ ... كـان الشـبـاب يحـوك(٩)

وقال آزاد واصفا الربيع:

أدرك عليـلا لقـاء منك يكفـيـه ... وطرفك الناعس المراض يشفـيـه
كتـمت دائى عن العـزال مجتـهـدا ... ما كنت أدرى نهول الجسم يشفيه

ويصف المفتى محمد عباس التسترى (ت١٣٠٦هـ) الطبيعة فيقول:

وإن شـمت أفـقـا برقـا ودقـا ... تخيلت فيـهـا جيادا جيادا عتاقا
عـرقن من الجـرى فـانصب قطر ... ترقـرقـهن على الدر فـاقـا
ومـهـمـا تـهب على البـاغ ريح ... أدار الرياحين كـأسـا دهاقـا

من كل ما تقدم ندرك أن للطبيعة ميداناً عريضاً فى فن الوصف الشعرى، فقد كانت منبعاً غنياً لاستخراج الصور والتشبيهات، وأفقاً رحباً لتحليق الخيال، ومصدراً مهماً للاستلهام والاستحياء، فاستحوذت بفضل ذلك على حواس الشعراء وأذواقهم، وتسربت ألفاظها وتعابيرها وألوانها إلى الفنون الشعرى الأخرى.

إن شعراء بلدنا عنوا وصف أشياء عديدة ومختلفة، ولم يقتصر فنهم على الطبيعة بما فيها من مظاهر فحسب، بل تجاوز إلى غيرها من موجودات، ولم يتركوا شيئاً أثار فيهم إعجاباً أو خلق اندهاشاً أو هز شعوراً إلا قالوا فيه، فقد وصفوا الرياض بما فيها من أزهار وأوراد وأنوار، والبساتين بما فيها من أشجار وأثمار، والمدن بما فيها من حدائق وقصور وأسواق وشوارع، كما وصفوا الأنهار والجبال والأمطار والمواسم إلى ما هناك من موضوعات كثيرة صادفتهم فى حياتهم أو ألمت بمجالسهم أو طرئت على ظروف حياتهم.

رابعاً الرثاء:

الرثاء هو ذكر مناقب الميت والبكاء عليه، وهو من أهم أغراض الشعر العربي، يعبر الشاعر فيه عن مشاعر الحزن واللوعة، التى تشتابه لغياب عزيز فجع بفقده، أو لكارثة تتنزل بأمة أو شعب أو دولة، والعاطفة فيه أصدق منها فى المدح لإخلاص الشعراء لمن يرثونه، وصدور رثائهم عن الطبع وفاء لمن ذكروا لا طمعا فى نوالهم.

والحديث عن الرثاء أشبه بالحديث المعاد لا يكاد شاعر فيه يختلف عن الآخر، وكلما كان الشاعر مثيرا للأشجان موقظا للأسى مضاعفا للحزن، كان ناجحا فى الوصول إلى غرضه من الرثاء، ويحتفظ لنا ديوان الشعر العربى على مختلف عصوره بمراث تعد من أجمل ما قيل فى ذلك الشعر، تترد فيها صولة الموت، وسلطان الفناء، وتتضمن أبياتاً حكمية تدعو إلى الاعتبار والزهد، كما تتضمن الإشادة بمآثر المرضي، وفداحة المصيبة فيه.

وبالنظر إلى أهمية هذا الفن عند الشعراء نجد شعراءنا يهتمون به كذلك ويجعلونه غرضاً من أغراضهم الشعرية.

وهاك النماذج:

يقول فضل حق بن فضل إمام (ت١٢٧٨هـ) فى رثاء صديقه الحميم محمد فيض الله خان المقتول ظلما:

عــلا زفـيــرى ودمع العين ينحــدر وبلنى الدمع والأحـشـاء تسـتـعـر
مــالـى أوارى وهـو مـــســتــعـــر بين الحـشـاد وهل النيـران تستـتر
مـالـى أرى الليل لا ينجـاب ظلمـتـه كـأنما ظل فـيـها الشـمس والقمـر
كـأن ليلى بيـوم الفـصل مـتـصل فـمـاله دونه صـبح ولا سـحـر(١٠)

ورثى فيض الحسن السهارنبورى (ت١٣٠٤هـ) أستاذه فضل حق الخير آبادى فقال:

عمى دار سلمى فاسلمى ثمة اسلمي وإن لم تحــيــرينى وإن لـم تكلمـي
سـقــاك غــواد مــا بقـيت هـواطل وآخـر دعـوانا انعـمى ثمـة انعـمي
عفـاك البلى حتى ذكرناك بعـد مـا عرفت ولم نعرفك قبل التوهم(١١)

كما نظم وحيد الدين الحيدر آبادى (ت ١٣٤٤هـ) قصيدة فى رثاء الأمة الإسلامية قال فيها:

هل من سـبيل إلى وصل الألى بانوا بينى وبينهم بيــد وقـــيـــعـــان
أو للزمـــان رجــوع بـالوصـــال إذا كانت له كالرحى فى الدور أحيان
أو للدمـــوع وقـــود وهـى جـــارية تدمى شـئـون أراقـتـهـا وأجـفـان
من لى بشـــوقـــهـم مـــا يدل إلـي أرضـى بـهــا لـى أوطار وأوطان (١٢)

يبدو ما سبق من أبيات وقصائد فى موضوع الرثاء أن شعراءنا لم يقرضوا هذا النوع من الشعر باعتباره فنا من فنون الشعر أو غرضا من أغراضه، أو ليعترف الناس بفضلهم وعلو كعبهم فى جميع ضروب الشعر، ولكنهم رثوا أولئك الذين أحبوهم، وحزنوا على فراقهم، وبكوا على موتهم كما تألوا وحزنوا على ما وصلت إليه حالة الأمة الإسلامية، وما نزلت بها من أحداث ومفاجآت، ولذا نجد مراثيهم تعبر عن صدق، لأنها صدرت عن قلوب حزينة وأكباد محترقة ومشاعر مكلومة.

خامسا: الزهد والوعظ

ازدهر هذا النوع من الشعر بشتى صنوفه وألوانه منذ زمن بعيد، وكان من أسمى

الأغراض الأدبية عند شعراء الصوفية، بل يعد أهم الأغراض عندهم، ومن أشهر من قرضوا الشعر فى هذا المجال ذو النون المصري، وابن الفارض، والشريف الرضي، وأبو الحسن الحصري، وفى العصر الحديث محمد مصطفى الماحي، وسيد قطب، وإبراهيم عزت، ومحمود أبو الوفا، وعامر البحيري، وعزت شندي، وعبد الله شمس الدين، وعمر بهاء الدين الأميرى وغيرهم..

وإذا كانت اللغة العربية نشأت فى شبه القارة فى أحضان المدارس الإسلامية، بإشراف رجال الدين وعلماء الشريعة، فلا غرابة أن نرى فيها الحماسة الإسلامية والنزعة الدينية.

بل إننا لو تصفحنا تاريخ الأدب العربى فى الهند، وجدنا أن هذا النوع من الشعر قد حظى بنصيب أوفر، واهتمام أكبر لدى الشعراء الهنود.

وفيما يلى النماذج:

يقول فضل حق بن فضل إمام (ت١٢٧٨هـ):

ألا إنما الدنيا غرور وإنما ... العظام عظام والقصور قبور

وقد رجت الأرضون والناس كلهم ... سكارى حيارى والجبال تسير

أيا نفسى إن جمت ذنوب ركبتها ... فلا تقنطى إن الإله غفور (١٣)

ويقول فيض الحسن السهارنبورى واعظا نفسه:

حان الرحيل ولا زاد وراحلة ... ولا رفيق ولا ما كان منوياً

أذكر ضريحك إن ضغت فيه غدا ... وذر وراءك طيب النوم منسياً

لا تعص ربك فيما قد أمرت به ... فإن تكن عاصياً ألفيت معصياً

ولا تجالس أخاً إلا أخاً ثقة ... فى الخلق والخلق لا تلقى له سيا

وادع الإله وقل رب اعف عن رجل ... منى أثيم بعد البر سخرياً.

ويقول عبد الحميد الفراهى (ت١٣٤٩هـ):

أما للناس أحلام ... أهم فى السكر نوام

وهم وارد حوض المو ... ت أصرام فأصرام

وريـب الـدهـر يـبـــــــــــريـهـم	وتـوهـى الـعظـم أســـــقــــــاهـم
فــــــحـــــــبـل المـوت ممـدود	وحـــــبل الـعـــــيش أرمــــــام
وهـم بـالـلـهـــــــــــو والـلـذا	ت مـــشـــغـــولون مـــا دامـــوا
وهـم لابد مـــــحـــــشـــــورو	ن يـومـــــــــــــــا وهـــو أيـام
عن الـنعـــمـــاء مـــســـئـــولو	ن والـســــــــائـل عـــــــلام

يتضح من استقراء الأبيات المذكورة أن بواعث الزهد والورع تختلف وتتنوع بحسب الأشخاص ومواقفهم من الحياة والناس، ومن ثم تنعكس على الشعر فتعطيه طعماً ومضموناً موافقين لتلك البواعث ومنسجمين مع هاتيك المواقف، والتصوير الأدبى فى تلك الأبيات لا تخلو صورة من الوجدان الروحى يقوم على النجوى القلبية فى حب وإخلاص ابتغاء مرضاة الله عز وجل، وشكراً لنعمه التى لا تحصي، واستغفاراً من الذنوب والمعاصي. كما يكون أحياناً بدافع الرهبة والخشية من الموت، لاسيما وقت الشيخوخة.

سادساً الفجر:

هو من أخص صفات العرب ومن أوسع الأبواب فى شعرهم، والفخر بالقبيلة والأحساب وكذلك بالكرم والشجاعة سمة لازمة للعرب منذ القدم، وكانت مبعث فخرهم وزهورهم على مر العصور.

والفخر قديم فى الآداب العالمية، إلا أنه يحتل فى الآداب العربية منزلة خاصة، حتى لا نكاد نجد شاعراً جاهلياً تخلو ديوانه من أبيات ومقطوعات فى التفاخر، يمتدح فيها الشاعر مناقبة ويعدد مآثره ويشيد بهما تتحلى فيه قبيلته من صفات ويمتاز به قومه من فضائل.

وأجمل الفخر ما صدر عن صدق عاطفة، وحقيقة واقعة، وأبقاه ما ابتعد عن المغالاة، واشتمل على قيم إنسانية رفيعة ومثل حضارية جليلة.

وفى الديوان الشعر العربى على مر العصور واختلاف البيئات آيات من الفخر رائعات، تهيب بالقارئ إلى اعتناق مثلها وبلوغ مقاصدها، لكن يبدو أن هذا النوع من الشعر لم يكن شائعاً بين الشعراء فى شبه القارة كأنواع أخري، إلا أن بعضهم

أنشدوا فى هذا الباب أيضا.

وهاك الأمثلة:

يقول فيض الحسن السهاربنورى (ت١٣٠٤هـ):

سل الناس بى كل دان وقــــاص تجـــدنى ذوابة قـــوم حـــراص
على بذل مــا فــيــهم من خلوص وإتلاف مــا عندهم من خــلاص
ومـــــازال منـا كـــريم جـــواد يجـود على المجـتدى كـالنشـاص
ونطعن بالـرمح تحت التــــراقي ونضرب بالسيف فوق القصاص
ترى بينـنـا كل نمر كـــــــمي على كل نهـــد شـــديد شناص
فــفــينا ومنا كـمــاة حــمــاة ومن لا يبــالى بيــوم عــمــاص
إذا مــــا رأى بـأسنـا من أتانا يفر على ماله من حصاص(١٤)

ويقول أحمد بن مصطفى الكوباموّى (ت١٢٣٤هـ):

أمـــــا تدرى بـآبـائى وربـي أولئك أهل مــجــد واحـــترام
صــوارمـــهم حــتـوف للأعـادي أياديهم حـــيــاة المســتـــهـــام
ولاة فى بلاد العـــز جـــمـــا حـــمـــاة للجناة عن الغــرام(١٥)

وهكذا نجد هذا النوع من الشعر فى دواوين بعض الهنود، يعرض فيها الشاعر نواحى شتى من كرمه وجوده وحسن لقائه للضيوف والأقارب والأصدقاء، كما نجد بعضهم يفخرون بالحسب والنسب والمروءة والكرامة، وأحياناً بالشجاعة والقوة وعدم الخضوع لأى نوع من أنواع الضغوط مهما كانت الظروف.

سابعاً الهجاء:

هو غرض من أغراض الشعر يقوم على تقبيح صورة فرد وجماعة أو عادة من العادات، أو مظهر من مظاهر الحياة والوجود.

والهجاء تعبير عن احتقار الشاعر للمهجو والرغبة فى الحط من شأنه، والهزء به

ومسخه ما أمكن إلى ذلك سبيلا.

والهجو من موضوعات الشعر العربى فى جميع عصوره، طرقه شعراء الجاهلية فى مقابل المدح والفخر، وكان أشهر الهجائيين فى الجاهلية الحطيئة (ت٥٩هـ٦٧٩م) الشاعر المتشرد الذى كان يمدح من أناله ويهجو من رده، وقد بلغ من إدمانه الهجو أن هجا نفسه بقوله:

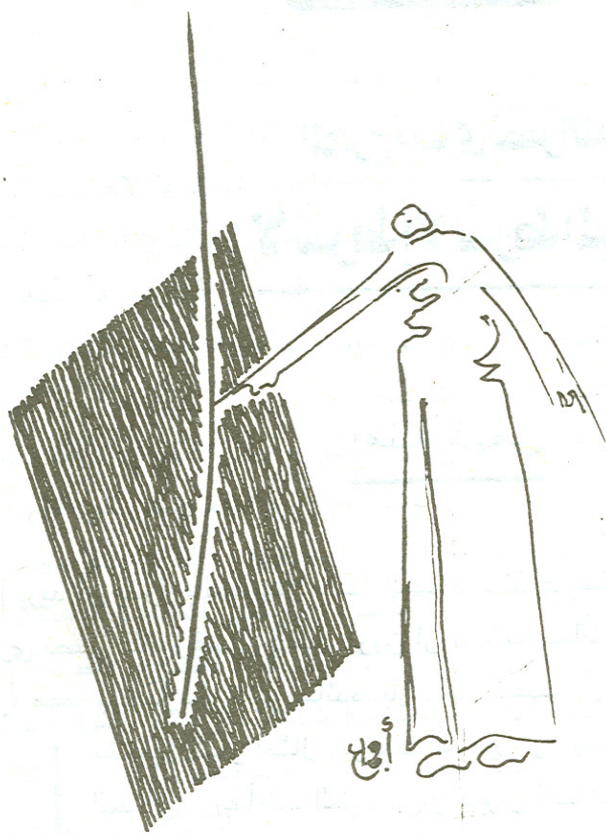
أرى لى وجهاً شوه الله خلقه ... فقبح من وجه وقبح حامله

واتخذ الهجاء فى صدر الإسلام وجهه تحزبية طائفية، ثم اتسع نطاقها فى العصور اللاحقة حيث أصبح لكل حزب ولكل فئة شعراء يهجون مهاجمين ويمدحون مدافعين، فضلا عن ازدهار الهجاء الفردي، الذى استعر بين الشعراء أنفسهم، وعرف كلا اللونين الإقذاع فى الكلام، ولم يتورع شعراء كالأخطل والفرزدق وجرير عن القذف والسباب ونهش الأعراض دون وجل أو حياء، كما لم يتردد شعراء النزاع الحزبى والشعوبى عن هتك الأستار ونشر المعايب والمثالب.

أما فى الهند فلا نجد شاعراً هجا شخصاً بعينه، من الشعراء الذين قرضوا الشعر باللغة العربية، إلا أننا نجد شاعراً واحداً هجا البلدة التى أقام فيها فى آخر عمره، حيث لم يعجبه أهلها وجوها فهاجا وذمها ذماً شديداً يقول:

لقد حللت على بالى وببالي ... ببلدة ما بها عمى ولا خالي
ببلدة لا ترى فيها فتى كملت ... جيرانه وجليسا ناعم البال
ببلدة قد خلت عن كل مكرمة ... وهل سمعتم بمصر فارغ خال
ببلددة ما بها مجد ومأثرة ... وما بها من كريم النفس مفضال(١٦)

وبعد سرد أنواع الشعر ونماذجه يتضح لنا أن الشعراء الهنود نظموا فى معظم أبواب الشعر، وأضافوا إلى الشعر العربى كما كبيرا من الأبيات والقصائد، كما أن محاولتهم فى هذا المجال محاولة لا بأس بها، لأنهم ليسوا عربا، وإنما نشأوا فى بيئة أعجمية وتعلموا اللغة العربية عن مثلهم من الأعاجم.



الهوامش:

(١) نزهة الخواطر ٦/٤١١.
(٢) الديوان الأول ص ٥-٦
(٣) حديقة الأفراح ص ١٨٨.
(٤) انتخاب ياركاد ٢/٣-٤.
(٥) اتحاف النبلاء ص ٢٢٥.
(٦) نزهة الخواطر ٨/٤٨٩.
(٧) نزهة الخواطر ٨/٢٤١-٢٤٢.
(٨) مجموعة فضل حق ص ٤٦-٤٧.
(٩) ديوان الفيض ص ٥٠.
(١٠) مجموعة فضل حق ص١١٩.
(١١) ديوان الفيض ص ٦٤/٦٥.
(١٢) المنتخب من الشعر العربى ص ٣٤٧ - ٣٤٨.
(١٣) مجموعة فضل حق ص ٤٧.
(١٤) ديوان الفيض ص ٧٦.
(١٥) نزهة الخواطر ٧/٣٧.
(١٦) ديوان الفيض ص ٥٤-٥٥.

حوار

المخرج يسرى نصر الله
لا شرط إلا شرط المبدع

أمنية فهمى

مـاذا يريد أن يقـول بالضـبط؟! بهـذا السـؤال بالذات يقـابل الجـمـهـور أفـلام المخـرج «يسـرى نصـر الله» رغم أن النقـاد يرون أن أفـلامـه تخـاطب الوجدان مبـاشـرة، وتطرح قضـايا مـهمة بوجـهة نظر غيـر سـائدة، بل ذهب البعض إلى أنهـا امتـداد لأفلام مـخرجين مثقفين كبار أمثـال «يوسف شـاهـين» و«شـادى عبـد السـلام» و«على عبـد الخـالق» و«عـاطف الطيب» و«رضـوان الكاشـف» مع اخـتـلاف أسـلوب كل منهم بالطبع.

وأدب ونقد توجهت بعدة أسئلة للمـخرج المثير للجدل «يسـرى نصـر الله» عن أفلامـه وأسلوبه فى الإخراج ورؤيتـه الخاصة ورأى الناس فى أفـلامه، ودور المخـرج المثـقف فى النهوض بذوق النـاس وغيـرهـا من الأسـئلة فكان هذا الحوار الثرى..

● **تحـصـل أفـلامك علـى جـوائـز عـالمـيـة، لكن عنـد عـرضـهـا مـحـلـيـاً لاتنـال التقدير الكافي.. ماهو معيارك للنجومية؟**

- أفضل تعـديل السـؤال ليكون (مـاهو مـعيـارك للكيف؟).. فـعندمـا يضـم

الفيلموجرامى الخاص أفلاماً مثل (سرقات صيفية) و(صبيان وبنات) و«المدينة» و«مرسيدس» و«باب الشمس».. وكلها أفلام شديدة الخصوصية، ولا تعتمد على النجوم بل على ممثلين جيدين أريد أن أعمل معهم تحديدا بصرف النظر عن شباك التذاكر، ذلك يدعك تفكرين كيف يمكن لمثل تلك الأفلام الخاصة جداً أن تتعامل مع الجمهور، أو الموزعين أو دور العرض بنفس منطق الأفلام المصنوعة لاجتذاب الناس؟!
أنا لا أؤمن أن هدفى كمخرج هو إرضاء الناس سواء كانوا مثقفين أو غير مثقفين، لكن المتفرج الذى أسعى إليه فعلاً، هو من يذهب إلى دار العرض لمشاهدة أحد أفلامى، لأن هناك شيئا ما يحدث فى وجدانه عند مشاهدته، يدخل لمشاهدة الفيلم فيشعر أنه طرف حقيقى فيما يدور على الشاشة.

فى الوقت نفسه هناك ظاهرة بدأت تحدث - شئنا أم أبينا - فيما يخص تقدير أفلامي، وهى إنى بدأت العمل السينمائى عام ١٩٨٦، واليوم ونحن فى عام ٢٠٠٥ هناك كثيرون يشاهدون أعمالى من خلال القنوات الفضائية ما الذى يدعو محطة مثل روتانا مثلا إلى عرض أفلامى إذا كانت لا تلاقى هوى لدى المشاهدين هناك شيء بدأت أبنيه منذ بداياتى وهو أنى خلقت نوع من الاعتياد لدى المتفرج، فأصبح يتوقع ما سوف يشاهده ولا يشعر بالغرابة.. وإذا صنعت فيلماً خارج تلك التوقعات قد لا يعجب الناس.. ففى النهاية الجماهير تعتاد أعمالك بشروطك وكون هذه الشروط صعبة فى التسويق فهذا لا يؤثر كثيراً فى رأى المتفرج فى العمل. وأنا أعمل داخل معادلة اقتصادية دقيقة جداً، تغطى تكاليفها وتدفع لمن يعملون معى ، حتى المنتج يحقق أرباحاً معى عبر طرق غير تقليدية فنحن لا نطرح ٥٠ نسخة من الفيلم مثلا حتى نغطى التكاليف خلال أسبوعين كما يفعل الآخرون لكننا ننجح فى تحقيق أرباح بوسائل أخرى منها التسويق الخارجى والمهرجانات والمحطات الفضائية العالمية..

● هذا يقودنا إلى سؤال حول علاقة المثقف السينمائى بالجمهور، فقد يصنع أفلاماً رائعة من الناحية الفنية لكنها لا تصل إلى الناس بسهولة وهذا ما يصنع الهوة بين المخرجين المثقفين وجمهور دور العرض الذى تعود على أفلام سهلة، فهل ترى أنه من الواجب على صناع السينما

المثقفين أن يتفاوضوا عن القيمة قليلا فى سبيل أن يتواصل مع الناس؟
- لا أشعر بارتياح لمثل هذا السؤال، لأن به أكثر من فخ، الفخ الأول أنه لا يراودنى أدنى شك فى أن الذين يعملون أكثر الأفلام رواجاً اليوم هم مثقفون، فأنا أعرف (شريف عرفة) و(سعيد حامد) مثلا وهما على درجة عالية جدا من الثقافة، لذلك أنا لا أرحب بوصف المخرج المثقف هذا، لأنه يخلع على صفة وكأنها غير موجودة عند الآخرين.
الفخ الثانى هو ما هى الأفلام التى أصنعها؟ وهل هى صعبة أو مستحيلة الفهم؟! هل وجدت صعوبة فى فهم (المدينة) أو (باب الشمس) أو (سرقات صيفية)؟ كل فيلم منهم يحمل مفردات من عالمى لو فكها المتفرج سيفهم فوراً أنا لا أدخل مناقشات فلسفية صعبة بل كلها حواديت بسيطة.

سمات عامة

لكن هناك أشياء لابد أن يكون المخرج وفياً لها.. على سبيل المثال لن أحكى فى أفلامى عن شخصيات أغبى منى، والمسألة هنا ليس لها علاقة بأن تكون تلك الشخصيات مثقفة أم لا، لكن على الأقل لابد أن يكون عندها وجدان، وأن يكونوا أنداداً لي.. لا استطيع أن أفهم سمات السينما الفرنسية التى أكرهها، لأن شخصيات الأفلام فيها دائماً أغبى من المخرج والمتفرج، وبالتالى تثير السخرية، عكس أفلام المخرج العالمى هتشكوك، فكل شخصياته مدهشة.. حتى الأشرار منهم يتمتعون بذكاء وخفة ظل، وليسوا أقل ذكاء من المتفرج.. قد نشعر بالخوف عليهم أو القلق، لكننا أبداً لا نسخر منهم. فالسخرية تفسد العلاقة بين المتفرج والفيلم.
● **قد تكون القضايا التى تطرحها فى أفلامك هى السبب وراء بعد الجماهير أو العامة عن تلك الأفلام؟**
- أنا أقدم موضوعات بسيطة جداً تهم الجميع، وهى علاقة الإنسان بالقضايا الكبرى والتاريخ نفسه، وهى بالتأكيد قضايا غير تجارية ولا يسهل تداولها، لأن من الجائز أن الناس حالياً يعيشون فى قلق وتوتر ولا يريدون أن يشاهدوا أو يسمعوا

أشياء مهمة، بل يرغبون أكثر فى الترفيه السهل.. لكن فى الوقت نفسه كيف تفسر أن المخرج «يوسف شاهين» متواجد على الساحة المحلية والعالمية لمدة ٥٠ سنة متواصلة، لو لم يكن هناك من تعجبه تلك الأفلام لكان انتهى منذ زمن، لكن مسار أى فنان يحدد مكانته عند الناس، وينتهى الأمر أن الجمهور قد لا يعجبه ما يقدمه لكنه يحترمه طالما يحافظ على مساره، هذا الاحترام يترجم نفسه أن الناس تذهب إلى دور العرض لمشاهدة أعمال هذا الفنان، حتى لو تأففت.. لكن الناس يريدون أن يعرفوا ماذا قدم هذا الفنان، والغريب جداً. وهذا شاهدته بعينى مع يوسف شاهين - أنه عندما يقدم فيلماً لا يشبه أفلامه التى اعتاد عليها الجمهور، فإن نفس هذا الجمهور يتذكر ولا يشعر بالارتياح.

فالفنان يبنى علاقة مع الناس وعندما يخونها يثير غضبهم حتى لو كانوا غير متحمسين لأعماله.. فى الماضى كنت أشعر بدهشة كبيرة جداً عندما أسمع «عادل إمام» يصرح بأنه لم يحب دوره فى فيلم «الحريف» رغم أنه من أجمل أفلامه من وجهة نظري.. لكن بعد فترة لاحظت أن فيلم (الحريف) مختلف تماماً وغير متسق مع مسيرة (عادل إمام).. وما حدث هو أن الجمهور دخل دار العرض ليشاهد عادل إمام كما تعودوا عليه، لكنهم فوجئوا بنموذج مختلف تماماً!

● تعمد فى أفلامك إلى اختيار ممثلين غير معروفين؟ لماذا؟ هل لأنك تعتقد أن النجوم تمت قولبتهم وأنت تحتاج إلى وجوه غير مألوفة؟

- عندما عملت معى يسرا فى فيلم «مرسيدس» لم تكن مقولبة، وهى غير مقولبة حتى الآن، ولا أعتقد أن هناك ممثلين كثيرين منمطين أو مقولبين، وحتى لو كان هذا صحيحاً، فلا توجد مشكلة، بشرط ألا يكون الدور المكتوب فى السيناريو ضدهم، فأنا لا أستمتع بأن آتى بممثل مشهور مثلاً أو نجم كبير، ثم أرغمه على تقديم دور ضد لونه، لنفس الأسباب التى ذكرتها.. فنحن لسنا فى صراع حتى أقوم بلى ذراع الممثل وأجعله يقدم دوراً لا يريد أن يؤديه أو غير شاعر بأنه على طبيعته فيه. بالنسبة لى لابد أن يكون الممثل صادقاً.. فالتمثيل لحظة صدق يعبر فيها الفنان بوجدانه، وليس من حقى أن أصطدم مع وجدان أحدهم، لذلك عندما أكتب الشخصيات أحاول أن

أبحث عن ممثلين مناسبين..

التمويل الأجنبي

وليس حقيقياً إنى اتعمد البحث عن ممثلين جدد، فأنا أعرض الدور على البعض.. من يوافق أهلاً ومرحباً، ومن لا يوافق أهلاً به أيضاً فهذا لا يغضبني.. ما أردت أن أقوله هو إنى لست صاحب نظرية فى الممثل غير المعروف، فى لحظة معينة تصبحين متأكدة أنك لو ذهبت للنجم فلان الفلانى بدور ما سوف يعتذر، لذلك تذهبين لآخر. ما يهمنى هو أن يكون للممثل الذى يعمل معى – سواء كان نجماً أو يعمل لأول مرة – كاريزما يشعر بها المتفرج، حالة من الاشعاع تظهر على الشاشة وتصل إلى المتفرج قد لا يعملون بالتمثيل مرة أخري، لكن لابد من وجود هذا الإشعاع وهذه الآلة. أما المنظمون فلا أعمل معهم أطلاقاً لأن لهم حدوداً لا يقدرون على تخطيها.. واليوم أصبح واضحاً أن هناك مستوى عالياً جداً من التمثيل فى أفلامي، ودائماً ما يسألنى الناس عن الممثلين الذين يظهرون فى أفلامى ومن أين أتيت بهم؟ وردى أنهم موجودون.

● هل يفرض عليك التمويل الفرنسى الذى يمول أفلامك موضوعات معينة؟

– هذا سؤال استفزازى وردى نعم.. يفرض على أشياء جيدة جداً.. يا سادة أنظروا حولكم، الشروط غير موجودة غير عندنا.. عندنا رقابة تفرض موضوعات وتستبعد موضوعات، وعندنا منتجين يريدون استرداد نقودهم فى أسرع وقت ممكن وبأى شكل، الشروط يضعها العرب وليس الفرنسيون، احنا لدينا تلفزيون عليه قيود لا تعد ولا تحصي، ولدينا أصحاب دور عرض يرفضون بعض المشاهد بحجة أن زبائنهم من العائلات المحافظة، نحن لدينا ممثلون لديهم ميول دينية معينة بحيث يرفضون تدخين السجائر والقبلات ولدينا ما اصطلح على تسميته سينما نظيفة وهذا الكلام الفارغ..

دعينى أسألك وقد تابعت أفلام الإنتاج المشترك.. هل هناك موضوعات معينة شعرت

أنها مفروضة علينا؟ هل أجبرونى مثلا أن أعمل مع ممثلين غير معروفين؟ هذا غير صحيح لأنى عملت مع يسرا وعبلة كامل وهنيدى والمخرجة أسماء البكرى ويوسف شاهين يعملان مع ممثلين معروفين، هل أجبرونى أن أقحم مشاهد عرى فى أعمالى؟ أبداً لم يحدث.. هل أجبرونى أن أظهر معاناة المرأة العربية فى مجتمع ذكورى أو مثلاً أن أظهر ختان المرأة..؟ لا.. لم يحدث لأنه لا يوجد عندهم هذا الكلام.. كل ما يهمنى كمخرج هو أن أجد صيغة إنتاجية تعطينى أقصى الحرية بدون فرض موضوعات أو طريقة إنتاج أو أن أصور أفلام ٣٥مم أو ١٦مم أو ڤيديو.. أنا أفعل ما أريده والسبب فى لجوئى لأساليب تمويل غير تقليدية وفتح أسواق خارجية، هو ألا أصبح خاضعاً للحالة السينمائية الراهنة، حيث يفترض أن يحصد الفيلم ١٥ مليون جنيه فى أول ٥ أسابيع من عرضه وهكذا.

● وهل تعتقد أن الإنتاج المشترك، والتمويل الخارجى والإنتاج المستقل، قد تكون وسائل أو حلولاً للاحتكارات التى تسيطر على السينما المصرية، من خلال كيانات سينمائية تبتلع بعضها، وتضع شروطها التى تكبل المبدع؟

- لا طبعاً.. فما يحل هذه الأزمة هو قوانين تصاغ بحيث تمنع الاحتكارات وقوانين تفرض على التليفزيون أن يعرض أفلاماً محترمة - مصرية وعربية - لأن التلفزيون المصرى لا يعرض سوى أفلام معينة.. أين أفلام فللينى؟ وأين أنطونيونى؟ أين السينما المختلفة؟ هناك سينما تجارية فى العالم وليس مطلوباً عرض أفلام مثقفة طوال الوقت، لكن المطلوب سينما مختلفة بعيدة عن أفلام الإثارة الهوليودية أو أفلام الكوميديا المصرية.. الدولة تروج أن الناس تريد هذه النوعية من الأفلام فقط، لكن ذلك لأن أحداً لا يقوم بدوره كمؤسسة عامة لتثقيف الناس ضد البلاهة الدينية.. ونتعجب لماذا يقوم شاب صغير عمره لا يزيد على ٨ أعوام بتفجير نفسه فى حادث الأزهر الأخير.. ثم تجدين فى الجريدة الرسمية صفحة كاملة تكرس للتخلف ، كتبها شخص يشكك فى دوران الأرض حول الشمس.. عندما نحارب هذا كله سوف تتغير السينما فى مصر أما الإنتاج المشترك فهو مجرد حل نعمل به أنا وزملائى حتى

نصنع أفلاماً، لكنه لن يحل مشكلة الثقافة والإنتاج السينمائى فى مصر.

● تم اختيار فيلم باب الشمس ضمن أهم ١٥ فيلماًفى العالم لهذا العام، هل هذا تقدير كاف؟ أم كنت تتمنى أن يعرض تجارياً ويراه الناس فى مصر والعالم العربى أفضل؟

– لا هذا ولا ذاك .. عندما أحصل على تقدير ما أقول :الحمد لله، وعندما يعرض فى دور العرض فى مصر والعالم العربي، ويشاهده الناس فى حدود الممكن، حيث إن زمن عرضه يستغرق ٤ ساعات ونصف وأبطاله ممثلون لم يسمع عنهم أحد من قبل، لذلك لا يمكن عرضه فى ٥٠ قاعة عرض مثلاً و لكن عندما تم عرضه فى قاعتين كانتا ممتلئتين طوال الوقت وهذا رائع. كما أنه بيع للفضائيات بأعلى الأسعار.. لقد تم بيع (باب الشمس) بسعر لم يسبق لأى فيلم عربى أن حصل عليه، وفى النهاية فإن ما يهمنى حقاً هو كيف أصنع فيلماً بالشكل الذى أريده دون تنازلات، ودون أن يخسر المنتج، فبمجرد انتهائى من الفيلم يصبح ملكاً للمنتج.. أنا اتقاضى أجرى عن الإخراج بعدها يمتلكه منتجه..

● ما رأيك فى المسميات الجديدة التى انتشرت بالنسبة للسينما المصرية مثل أفلام شبابية، أفلام نظيفة.. أفلام الضحك، أفلام مهرجانات ومثقفين؟

– سنجد هذا موجوداً فى أى صناعة.. وصناعة السينما تحتاج لكل تلك الأنواع، لكن المشكلة تبدأ عندما لا تنتج الصناعة سوى نوع واحد فقط، لأن ذلك يشبه المصادرة على آراء الآخرين.. فقد انتشرت لسنوات فى مصر أفلام الكوميديا الخفيفة، بحجة أن هذا ما يفضله الناس فقط، لكن فجأة تظهر أفلام تبرهن على العكس مثل «سهر الليالى» و«بحب السيما» و«مواطن ومخبر وحرامى».. إذن من الممكن أن نصنع أفلاماً ليست كوميدية ولا شبابية وتنجح وتغطى تكاليفها ويشاهدها الناس؟!

● كيف ترى مستقبل السينما فى مصر والعالم العربى؟

– لا أدرى لماذا يعتقد البعض أن الجمهور العربى لا يفضل سوى نوعية معينة من الأفلام فقط؟ ولماذا يعتقدون أنه على الصناعة كلها أن تتحول إلى خادم لرغبات



الناس.. العالم العربى به أناس كثيرون يريدون أن يقدموا تجارب جديدة، وموضوعات سينمائية مختلفة، يريدون أن يقولوا للمتفرج أنك لست وحدك.. فالمتفرج يدخل السينما فى الأساس حتى يشعر أن هناك من يهتم به ويربث على كتفه ويضحكه، حتى فى الأفلام الكوميدية نجدها تخاطب وجدان معين، وبالتالى المشكلة تكمن فى القوانين التى تحكم صناعة السينما وإحساسنا بالمسئولية تجاه تلك الصناعة حتى تكمل طريقها.

المصوراتى

نزار سمك المتمرد الطفل

عيد عبد الحليم

ربما لم تتح لى الظروف مقابلة الناقد الراحل «نزار سمك» – أحد ضحايا محرقة بنى سويف الآثمة – لكن من خلال الحديث مع أصدقائه ورفاق رحلته تأكد عندى أنه كان من هؤلاء الذين يملكون ما يسمى بـ «يقين التمرد» رغم شخصيته المسالمة والهادئة والطيبة المصرية التى تفوح من ملامحه التى تشبه ملامح طفل برئ رغم تجاعيد الزمن.

ولد «نزار سمك» فى ١٧ أغسطس ١٩٥٣، بمدينة «نبروه» بمحافظة الدقهلية، حيث كان يعمل والده – فى تلك الفترة – موظفا بالإصلاح الزراعي، والذى لم يمهله القدر طويلا فمات فى ريعان شبابه، تاركا أسرة مكونة من خمسة أبناء هم: «فهر» ويعمل حالياً فى إدارة مركز المعلومات بوزارة الشئون الاجتماعية، و«تيسير» بجهاز محو الأمية، و«تماضر» زوجة الراحل عبد السلام رضوان، أما الأخ الأخير «قصي» فيعمل مستشارا فى الحكومة الكندية لشئون البيئة منذ عام ١٩٧٣ وحتى الآن، بالإضافة إلى «نزار» والذى تخرج فى كلية الزراعة عام ١٩٧٨ .

وشهدت حياته محطات عصيبة بداية من وفاة الأب ثم خروجه إلى مجال العمل مبكرا ليرعى الأسرة مع أخيه الأكبر «فهر» والذى ارتبط – كثيراً وعوضه عن حنان الأبوة المفتقد.

يصفه «فهر» هذه العلاقة قائلاً: «نزار صديقى وأخى الصغير الذى وقف معى بجوار الأسرة منذ عام ١٩٦٨ بعد وفاة والدي.. لم يكن متعاليا فى يوم من الأيام على أحد فهو شخص هادئ محب للآخرين يعرف كيف يكتم غضبه وحزنه بداخله».

ولعل تجربة اليتم التى عاشها جعلته يبحث عن بدائل فى الحياة فانهمك فى القراءة وتثقيف نفسه، وهو ما أهله بعد ذلك للانخراط فى الحركة الطلابية فى مصر فى منتصف السبعينيات والتى قام فيها بدور بارز مع زملائه بهاء الدين شعبان ووحيد عبد المجيد وحمدين صباحى ورضوان الكاشف وسمير حسنى وفريد زهران والذى كان العقل المفكر لأسرة «عبد المجيد مرسي» بكلية الزراعة وشارك «نزار» فى صياغة رؤى وفكر الأسرة حاشدا لمؤتمراتهم وهاتفا بالحرية، مما عرضه للاعتقالات الكثيرة حتى بعد تخرجه فى الجامعة وكان ممن اعتقلوا فى حملة سبتمبر ١٩٨١، ثم أفرج عنه عقب اغتيال «السادات» مباشرة مع مجموعة كبيرة من زملائه، وقد طلب بعدها لأداء الخدمة العسكرية، إلا أنه بعد أسابيع قليلة من استدعائه أعطته إدارة التجنيد شهادة بتمام خدمته لضمان الأمن – على حد تعبيرها – ومخافة أن يؤثر هو وزملاؤه بفكرهم الثورى على قطاع عريض من الجنود، ثم عين بعد ذلك فى وزارة الزراعة والتى لم يتسلم العمل بها نظراً لإيمانه العميق بأن الدراسة شىء والعمل الذى يريده شىء آخر فطلب تحويله إلى وزارة الثقافة، وبالفعل تم له ما أراد فعمل بقطاع الثقافة الجماهيرية حتى وصل إلى درجة مدير إدارة التخطيط والمتابعة والمتأمل لسيرته الوظيفية يرى أنه لم يستقر فى منصب معين، ربما لطبيعته المتمردة التى ترفض كل ألوان الروتين الوظيفى من ناحية، ومن ناحية أخرى لإيمانه العميق بأن رسالة الفنان هى التلاحم الحقيقى مع المثقفين ومع المجتمع.

البديل القاتل

آمن «نزار» منذ شبابه المبكر بفكر الاشتراكية وضرورة العمل الثورى فكتب المقالات

السياسية الداعية إلى التغيير من خلال التأكيد على المطالب الديمقراطية والاجتماعية والسياسية للإصلاح، ولعل كتابه الأخير «الوطن المباح – بين النخب الفاسدة والبديل القاتل» والصادر منذ أشهر قليلة عن دار المحروسة للنشر والتوزيع، أصدق دليل على هذا التوجه، حيث رصد من خلاله ما آلت إليه الثقافة والسياسة المصرية، وتحولات النخب المثقفة عبر لغة نقدية تتسم بكشف عميق وحاد للوضع المزرى للوضعية التى وضع المثقف نفسه فيها متخليا عن قناعته التى آمن بها من أجل حفنة من المال أو منصب ما.

وهذا الكتاب – بلاشك – وبما يمتلكه من جسارة رؤيوية يعد مرجعا مهما للمهتمين بتاريخ التحولات الاجتماعية والسياسية والفكرية فى مصر خلال الثلاثين عاما الماضية.

كذلك لم ينفصل «نزار» عما يجرى حوله فى العالم من متغيرات أقليمية ودولية، فقد كان مشغولاً بقضايا الحريات فى كل مكان، خاصة فى الجمهوريات الصغيرة والمهمشة دوليا.

وقد ناقش فى كتاب ربما لم يلتفت إليه الكثيرون عن «البوسنة والهرسك» التاريخ السياسى المهمش لتلك المنطقة فى العالم والتى طفت أحداثها على سطح الأجندة الدولية فى منتصف التسعينيات، حيث ظهرت الصراعات خاصة بعد تفكك وانهيار «الجدار الاشتراكى» بعد سقوط الاتحاد السوفيتى فى أواخر الثمانينيات من القرن الماضي.

ورغم أن البعد السياسى قد أخذ – كثيرا – من التجربة الفنية لدى «نزار» إلا أنه دخل المغامرة السياسية بروح الفنان الوثابة والمتطلعة إلى الأفضل والأجمل إنسانياً.

ولا يمكن لأحد أن يتغافل عن الدور النقدى الذى قام به فى تحليل العروض المسرحية خاصة فى أقاليم مصر المختلفة ومهرجانات نوادى المسرح، وعروض المسرح الحر وغيرها.

ولأنه كان أحد الداعين إلى وجود مسرح فقير على نهج «جرتوفسكى» بما يتناسب مع طبيعة المكان والموروث الشعبى المصرى فكان دائم التجوال فى المهرجانات المسرحية فى العالم والتى تهتم بهذا الشكل من الأداء المسرحى فكان ضيفا شبه

دائم على «مهرجان زيورخ بسويسرا» الذى يقدم ألوانا مختلفة من العروض تتسم بطابع تجريبى يعتمد على جدلية «الأنا والآخر» وسبر أغوار الهوة الإعلامية بين الممثل والمتفرج، مما جعله – دائما – فى مقالاته ومتابعاته مسكونا بالسؤال عن ماهية المسرح وأدواته.

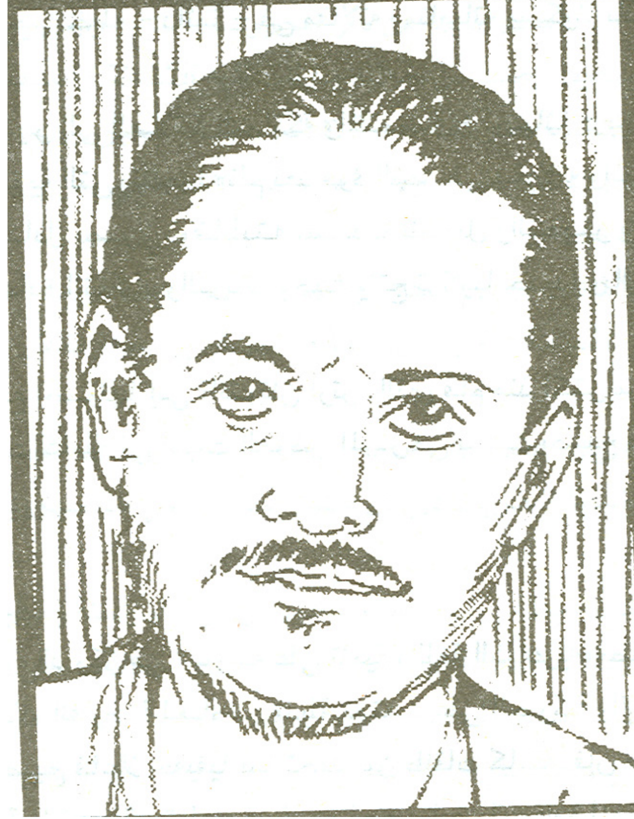
فنراه مثلاً يشير إلى العلاقة الشائكة والملتبسة – أحيانا – بين النص المكتوب والصورة البصرية التى ينتجها «فلم تعد قوة النص فى مقولاته وإنما فى قدرته على التحول إلى معادل بصري، وقابليته المتعددة للتأويل والتغيير وإعادة التفسير والاستجابة لإعادة التفكيك والترتيب بحيث ينتج تركيبا جديدا وبالتالى يمنح معنى جديدا».

وهى رؤية ترجع أصولها إلى «انتونان ارتو» الذى قام منذ أكثر من خمسين عاما بإجراء تغييرات كاملة فى آليات العرض المسرحى بحيث يصبح معبرا عن سائر طرائق الحياة.

اللغة الشعرية

وإذا كان «أرتو» قد ركز فى مسرحه على تنمية «اللغة الشاعرية» بطابعها الكلاسيكى جانبا، مع إعطاء الفرصة لعناصر بديلة تعتمد على الحركة والإيماءة واستنطاق الأشياء التى تصبح فاعلا حقيقيا بما تحمله من طاقات كامنة، فإن «نزار سمك» يؤكد على أن «سلطة المخرج قد تراجعت بل وتراجعت أيضا سطوة الممثل النجم وأصبح العرض الآن هو العرض الذى اختفت فيه سلطة المؤلف المقدس والمخرج المبدع والممثل النجم، فمعظم العروض الحديثة خالية من هؤلاء، وقائمة على اكتاف شباب ربما يمثلون لأول مرة فى المسرح الحديث المتلقى أكثر إيجابية حتى أصبح المتفرج كما يقولون هو صانع العرض الذى يعيد بناءه ويتابع علاقاته».

وإذا كان المخرج الانجليزى الشهير «رينهاردت» يقول «إن معيارنا ليس أن نقدم مسرحية كما لو كانت تمثل فى عصر المؤلف وإنما كيف نجعلها تحيا فى زماننا» فإن «نزار سمك» يتساءل بلهجته الثورية: «هل نمارس التجريب على تراث مسرحى لم نمتلكه ولم ننتجه، بل وربما لم نهضمه بعد؟! وهل هو تجديد أم مجرد تقليد وتبنى



نظريات وأشكال وتوجهات وأهداف أفرزتها تجربة مغايرة ومخالفة، وأنتجها واقع اجتماعى وثقافى مخالف، له مطالب وأهداف مختلفة أن الواقع يقول إن التجريب والبحث عن صيغ جديدة كان نوعاً من التمرد والخروج والثورة على النسق العام السائد الذى تفرضه وترعاه المؤسسات الرسمية من جهة، ومن جهة أخرى السعى إلى ربط الفن بالمجتمع وتوظيفه فى نقد الواقع، وهدم المسرح المميت وخلق مسرح حى جديد يشتبك مع الواقع فى جدلية هدفها إعادة خلق الواقع وإعادة صياغته».

الديوان الصغير

مدينة الشيطان الأصفر



قصة: **مكسيم جوركى**

ترجمة: **سهيل أيوب**

مع كثرة انشغالاته النقدية والتى اتسمت بطابع تحليلى للعروض وللنصوص المسرحية لم ينس الناقد الراحل د. محسن مصيلحى أنه كاتب مسرحى مبدع، فقدم مجموعة من المسرحيات لعل أشهرها «اللى بنى مصر» و«نازلين المحطة الجاية» و«عصفور خايف يطير» و«درب عسكر» التى أخرجها عصام السيد فى منتصف الثمانينيات على مسرح «الغرفة» والذى أسسه – فى ذلك الوقت – المخرج الراحل عبد الغفار عودة والذى قدمت على خشبته مجموعة متميزة من العروض لكنه أغلق فى نهاية الثمانينيات نتيجة ممارسات بيروقراطية.

وقد شارك فى بطولتها «عبلة كامل وسامى عبد الحليم وحسن الديب ومحمد دردير.

وهو عرض حاول فيه «مصيلحى» أن يستلهم الفرجة الشعبية مستخدماً أطرها الفنية المتوارثة كالحكواتى وخيال الظل.

الطبعة الأولى.

وقد أشار مصيلحى إلى الغرض من عرضه حين قال فى مقدمة المسرحية «هذا النص محاولة تأريخ لبعض الفنون الشعبية، وأهمها فن الارتجال فى بعض نماذجه الدرامية، وفى الوقت نفسه محاولة لتقديم الممثل المعاصر فى شكل ممثل الارتجالى له ما للمثل الارتجالى القديم من قدرات وتصورات وخيال..

أى أنه يجب أن يملأ بعض فراغات هذا النص بإبداعاته الخاصة. وهذا التصور المبدئى قابل لإعادة الصياغة مرة أخرى وفقاً لامكانات الممثلين ووفقاً لتصور العمل الجماعى فى مثل هذه العروض الحية والمتجددة يومياً.

والعرض يعتمد على التمثيل فقط، وعلى هذا فليس هناك ديكور بالمعنى

المعروف وإنما إشارات بسيطة تدل على المكان أو الشخصية. ومن هنا فإن عنصر الإخراج يكتسب أهمية فائقة فى استفزاز المتفرج وجذبه إلى المشاركة الحيوية فى العرض المسرحى.

وهذا ما رأيناه بالفعل فى التركيبة المسرحية التى تم فيها اندماج الشخصية الحقيقية للممثلين مع الشخصية الفنية التى يتناولها العرض فنرى – مثلاً – أبطال العرض يظهرون باسمائهم الحقيقية «عبلة كامل، وسامى عبد الحليم، ،ومحمد دردير، وحسن الديب، وزين نصار، ومخلص البحيري، وحنان يوسف».

وربما جاء ذلك للخروج من نمطية الأداء ليتناسب مع هذا اللون المسرحى الذى يعتمد على آليات تجريبية تستمد طزاجتها من فطرية التراث، وتتلاشى فيه حدود الزمان والمكان ولا يصبح لهما أى اعتبار كما كان فى المسرح التقليدي، ومن ثم يصبح الإطار التمثيلى هو محور العمل الفني، ويكون العتبة الأولى للمسرح، بما فيه من فضاءات شاسعة للأداء الحركى والإيمائى.

وإذا كانت النهضة المسرحية الأوروبية قد قامت على عدة عوامل فنية من أهمها تفعيل دور الديكور بأنواعه المختلفة من «إضاءة وصوت وسنوغرافيا وديكور بصرى إلخ».

فإن محسن مصيلحى مؤلف العرض وعصام السيد مخرج العرض اعتمدا – كثيرا – الديكور الحركى بشكل أساسي، حيث أصبحت حركة الممثلين على خشبة المسرح هى محور العرض كبديل حيوى عن الديكور البصرى الذى يقول عنه «فورست» مشيراً إلى إحدى وظائفه الحيوية «أن الممثل يرتبط بالماديات الموجودة، بمعنى أن حركات الممثل وإيماءاته ونظراته يحكمها وجود هذه الأشياء المادية التى تشترك فى الأداء».

وأرى أن هذه حيلة ذكية من المؤلف والمخرج حتى لا ينشغل المشاهد بكثرة التفاصيل وتناثرها على خشبة المسرح، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى لأن هذا النوع من المسرح المعتمد على الفرجة الشعبية لا يريد الاتكاء على أقنعة بديلة خارجة عن إطاره لأنه يحمل فى داخله دلالات ورموز اجتماعية وسياسية متعددة.



أما عن أحداث العرض فتدور فى شارع شعبى يملؤه المارة، وفجأة يظهر فنانو خيال الظل والأراجوز وينادى واحد منهم بنداء تقليد يعلن عن هوية هذا الفن:

يا الله يا افنديات، تعالوا يا بهوات، خيال
الضل بتلات مليمات. أما المؤلف وأنا
المخايل. أنا البنا وأنا المناول. يالله يا
افنديات يا لله يا بهوات. ادخل هنا، عندي
صندوق الخيال والأحلام، غرفة الضحك
والأوهام، يا اله يا خلق، يا لله يا أنام
اتجمعوا قوام عندى خيال الضل طيف
الخيال، أنا المخايل وأنا الخليفة:
خليفة ابن دانيال، والشيخ على النحلة
، وداود المناوي، وحسن القشاش، عندى
التاريخ والتفاريح، عندى العبر والمواعظ
عندى الهم وتقليب المواجع، عندى زادك وزوادك
من الهنا والسرور، ترجع لأولادك مجبور ومسرور، بتلات
مليمات، يا لله يا افنديات، يا لله يا بهوات، حالا الفرجة
والخيالات .. أنا سليل الفن والكرامات.

لكن يفاجأ هذا المنادى العجوز بانصراف الناس عنه أثناء تقديمه لجزء من مسرحية ظلية استخدم فيها تكنيك خيال الظل التقليدى فى إضاءة وشخوص وحوار، ولا يستطيع أن يجمع الثلاث ميلمات التى أعلن عنها ثمناً للمشاهدة، فيقلل المبلغ إلى مليم واحد، لكن لم يعره أحد أهتماماً، مما جعل ابنه والذى قام بدوره «حسن الديب» يعلن سخطه عليه واعتراضه على ما فعله أبوه لأنه يقلل من شأنه بعد أن أصبح موظفاً حكومياً فلا يليق بأبيه مثل هذه الأفعال التى يدخلها الابن فى دائرة الاستجداء، ومع ذلك يتمسك الأب بفنه، الذى يعتبره صوتاً حراً للفقراء والمساكين من

أبناء الشعب ولننظر إلى هذا الديالوج المعبر:

الابن: خيال ضل؟ دى ألفاظ ولا حركات؟

العجوز: خيال الضل كدة: قارح وقبيح، لأنه بيقول للأعور أنت أعور فى عينه. فن مكشوف الوش، همام، ما يستحيش من مخلوق، واجه الناس يا عصفور قول لهم على اللى نفسك تصلحه.

وريهم عيوبهم إيه. فرجهم على فنونك وألعابك .. بتهرب ليه؟

وهنا تبرز فكرة الصراع النفسى بداخل شخصية «الابن» الذى يتجاذبه طموح برجوازى اجتماعى من الممكن أن يحققه من خلال عمله الوظيفى فى الإدارة الحكومية، كما يتجاذبه خيط أسرى لأسرة تقدم عروض الأراجوز وخيال الظل وليس من الممكن التخلى عنه.

وهنا تبرز شخصية «زوجة الابن» والتى قامت بدورها «عبلة كامل» والتى تقف فى صف الأب المرتبط بفنه ويرى فيه كل حياته:

الزوجة: قطعت قلبي.. شد حيلك بقى واعمل اللى نفسك فيه.. اهو مشي.

العجوز: (يصبح فى الاتجاه الذى يخرج منه الابن) طيب إيه رأيك ها قدم فن الحرافيش.. والذعر والعامة.. امال ها قدم فنى لمين؟ للتخان الملظلظين أمهات كروش ووشوش حمراء؟ وشوف بقي: عمرى ما ها بطل أقدم خيال الضل للناس دي.. ده أنا أموت لو الشمعة دى فى يوم انطفت.. هيكون آخر يوم فى عمرى.

وبهذا الخطاب يطرح النص المسرحى مجموعة من القيم الإنسانية الرفيعة وأهمها من وجهة نظرى التأكيد على قيمة الانتماء إلى المكان والاتجاه إلى السباحة فى مواجهة التراكمات الأيديولوجية القاتلة التى سلبت من الإنسان جوهر الروح وحولته إلى مادة قابلة للتشكل فى إطار برجماتى عفن.



من ناحية أخرى أخذ النص المسرحى على عاتقه التعريف بخيال الظل والحكواتى والأراجوز ودورهم كفنون ارتجالية فى تأسيس حركة مسرحية مصرية وعربية استفادت من هذه الفنون التى كانت تقدم الشوارع والحوارى والأزقة مستفيدة من

«بابات ابن دانيال» والتى كتبت – فى الأساس – بلغة تمزج بين الفصحى والعامية مضفرة بازجال عامية وقصائد فصيحة، بالإضافة إلى احتوائها على عناصر درامية مليئة بالشخصيات.

ولذا نرى العرض يقوم باستدعاء شخصية «يعقوب صنوع» رائد المسرح العربى الحديث والذى يتقمص شخصية الفنان «زين نصار»، والذى يؤكد فى ثنايا كلامه على استفادته الملحوظة من فنون الأداء الشعبى:

مخلص: طيب احنا كمان عايزين نفهم هو الإطار أو الفورم ده يعنى كمبوشة؟

صنوع: مش كمبوشة بس، ولو فهمتو المسألة بالطريقة دى هتروحوا فى داهية. أنا شخصياً، عمرى ما فكرت اسيب فنون الناس الغلابة أبداً.. لكن ..

دردير: (مقاطعاً) مافيش لكن.. يا كده يا كده.. يا حرية يا إطار وقيود.

صنوع: لا لا .. كل شيء بيتطور .. بيتغير .. والسلاسة والليونة مطلوبين.. المزج بين الاثنين مطلوب .. حتى حوادث الارتجال كانت بتحصل فى العروض وتبسط الناس، كنت باحطها جوه العرض الانتقادى المحكوم والمنضبط.

ورغم أن العرض قد طرح عدداً من القضايا الاجتماعية والسياسية والتاريخية المهمة مثل إنشاء الحزب الوطنى على يد مصطفى كامل فى بداية القرن العشرين إلى ثورة ١٩١٩، وحتى اتفاقية السلام فى كامب ديفيد، وعودة طابا إلى أرض مصر وغيرها من الرؤى التى تضرب فى أكثر من اتجاه إلا أن الفكرة المحورية لهذا العرض المتشابك ذى الأقنعة المتعددة، تدور حول أهمية التقنية المسرحية العربية أى أنه عرض عن فنون الأداء، بخلاف العروض كلها التى تكون «فى فنون الأداء» وهنا تكمن الصعوبة فى تقديم لغة مسرحية ذات شفرات متنوعة، إلا أن عصام السيد قد استطاع ببراءة اقتناص شفافية نص «محسن مصيلحى»، وحوله إلى عرض مبطن بكثير من الأسئلة قائم على بنية الاسترجاع «الفلاش باك» ليطرح موقعنا عن العالم الآن، عبر جدلية زمنية ومكانية تؤكد – دائماً – أن الفن قادر على ملامسة جروحنا الدفينة.

نقد

الزهـــــرة والكـــف

قراءة فى ديوان فاطمة ناعوت

د. مجدى أحمد توفيق

لست أدرى من أين أبدأ؟ هل أبدأ من بداية ديوان فاطمة ناعوت، أم من نهايته؟ على أى حال يرد آخر الديوان إلى أوله، فآخره قصيدة بعنوان «زهرة فوق كف امرأة»، وأوله عنوان الديوان نفسه: «فوق كف امرأة». فلقد حذف عنوان الديوان كلمة واحدة من عنوان آخر قصائده، القصيدة التى اختار الديوان عنوانها عنوانا للديوان كله، وهو اختيار يدل على أهمية هذه القصيدة، وأهمية هذا العنوان، فى بيان المعنى العام الذى يمكن أن نفهم الديوان فى ضوئه. يساعدنا على هذا الفهم أن نقرأ ما قالته القصيدة فى بداياتها:

«كلما مات رجل
نبتت زهرة
فوق كف امرأة».

(فاطمة ناعوت: فوق كف امرأة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٤م– ص١٢٦).

يعيننا الآن أن نستعين بأفكار النسوية التى يغرى بها مواضع عدة متناثرة فى الديوان، تشبه هذا الموضع ، فيها يحسن أن نرى فى الرجل ما يفوق النوع إلى الدلالة العامة على كل قوة تقهر الذات الإنسانية، وتقمع أحلامها البريئة، لهذا

تنبت الزهرة فى الكف حين تختفى قوة القمع هذه. والزهرة تتلاقى مع أفكار الحلم، والبراءة، والخصب، والأمل، والجمال. وبطبيعة الحال تنمو الأحلام كلما تحررت النفس من قوى القهر والقمع التى تحبس الأحلام فى الصدور. والكف هى العطاء والمصافحة – التواصل الحميم مع الآخرين – والقوة، والإمساك بالواقع المحسوس . وحين تنبت الزهرة فوق الكف فهى تنبت فى قلب الإحساس بالواقع الملموس. يدعم هذا كله الفقرة التى تنتهى بها القصيدة، والديوان بأكمله:

«**وضع مدينة النور فى كفى**
ثم راح يفتش داخلى
عن ميدان غير موصد
وإبريق فخارى» (ص١٤٣)

فمدينة النور لا تختلف كثيرا عن الزهرة، بل هى الزهرة على نحو آخر، فالكلمتان كلتاهما تشيران إلى الحلم الجميل الذى يفتش عنه داخلها، وفى الداخل ميادين واسعة للقاء والتواصل، لا نفس مغلقة على نفسها، تتأبى على التواصل، وهى باتساعها كله قادرة على أن تستوعب زهرة، وأن تستوعب ما يزيد على الزهرة كثيراً، مدينة كاملة موهوبة للنور.

وليس غريبا أن نرى فى هذا الحلم نوعا من المحال، فمتى كانت الزهور تنبت فى الأكف؟!، ومتى كانت الأكف تستوعب مدناً للنور؟! ولكن الشعر يستطيع هذا وكان طوال تاريخه يستطيعه، ذلك أنه:

«**يمكن لشاعر**
أن يشق البحر بخنصره
يروض المعارك
يلهو بقطع الكون فوق طاولته
ثم يخرج من جيب سترته حفنة شهب
ينظمها عقداً لامرأته
وحده الشاعر
من أقنع التاريخ
بالتنحى» (ص١٠٥).

يكاد يكون الشاعر ساحرا، يعيش عالما من السحر يمكنه فيه أن يشق البحر بخنصره، كما شق موسى البحر بعصاه، إنها الأصابع التى يستخدمها فى الكتابة – أو فى النقر على أحرف الحاسوب وهو يكتب – وهو من خلال فعل الكتابة قادر على أن يعيش عالم الحلم الرائع، لهذا بوسعه أن يروض المعارك، ويلهو بقطع الكون، يحولها إلى عقد يهديه لمحبوبته، وهو فوق هذا كله، قادر على أن يتخلص من هموم الحاضر التاريخى كلها، من هموم التاريخ كله، لأنه يعيش خلال الكتابة، فى عالم فوق التاريخ، عالم مجرد من تشابكات التاريخ والواقع، عالم قد أخلص للحلم كل الإخلاص.

لننتبه جيدا: كل هذا من دلالات الزهرة التى تنبت فوق الأكف الحرة، ولكن عنوان الديوان قد أغفل هذه الزهرة التى تصدرت عنوان آخر القصائد فى الديوان؟! نحن أمام وضعين متناقضين: الأول فيه الزهرة الحالمة حاضرة، والآخر فيه الكف الجرداء حاضرة وحدها. ومن هنا تقضى بنا المقارنة بين عنوان الديوان وعنوان القصيدة الأخيرة، وملاحظة الحذف الذى مارسه العنوان العام، إلى أن ندرك هذا التقابل العميق بين الوضعين، الذى يستحيل داخل الديوان إلى تقابل ملحوظ بين لغتين: اللغة الأولى هى لغة الحلم التى تصل الديوان بتجربة الشعر المصرى فى السبعينيات الماضية من القرن العشرين، تجربة جماعة إضاءة، وجماعة أصوات، التجربة التى استدعت لغة الحلم لتكون لغة الشعر، وليكون الحلم هو الصوت المسموع فيه، بكل ما ينطوى عليه الحلم من تحرر عميق من علاقات المنطق العقلى المألوفة التقليدية، وتجعل اللغة مزدحمة بالعلاقات اللغوية غير المألوفة، التى تصل بين المتباعدات، وتقرب المتفرقات، وتوحد المفردات التى أتت من أودية نائية، لتكون صورا غريبة غير مطروقة، لا تراد لذاتها، بل تراد لتصنع شفرة نفهم من خلالها حين نفكها أبعاد النفس فى تيارها الداخلى الغامض الذى تتدفق فيه الأحلام، ويشكل، فى مجملة، وعياً مناقضاً للوعى الذى يتداوله الناس على أرض الواقع الخارجى كل يوم. هى اللغة الحلم التى استدعت الشاعر الساحر، يلهو بالكون، واستدعت مدينة النور، واستدعت زهرة تنبت فى الكف.

اللغة الأخرى هى لغة الواقع نفسه. فإذا كانت لغة الحلم قد عطفت الديوان. من بعض أبعاده على تجربة الشعر السبعيني، فإن لغة الواقع هى ما يرد الديوان ثانية إلى تجربة قصيدة النثر التى شاعت بين شعراء مصر فى التسعينيات من القرن الماضي، وأقامت داخل الديوان لغة متحررة من خصائص اللغة الأولى، تقابلها كل المقابلة.

ولكى نوضح التقابل بين هاتين اللغتين، أو الأسلوبين المختلفين، يكفى أن نقرأ الصفحة الأولى من القصيدة الأولى فى الديوان التى تنقسم إلى قسمين بينهما سطر خال يفرق بينهما فيفرق بين اللغتين المختلفتين:

«الثقوب فى ثوبي
ليست لضيق ذات اليد،
ولا لتقاعس المربية عن الرتق مساء
أمام التليفزيون،
ولا حتى نكوصا لأيام الجامعة
وقت كنت أمزق بنطلونى الجينز
على نهج «الهيبيز»

ثمة خلل فى الأمر،
فالرجال خبثاء بطبعهم
- والنساء كذلك -

لكن المرأة تعاقبنى وحدى بالتكشير،
لهذا
تمتلئ البالونات بالهليوم
كيلا يربط البرجماتيون
بين الصعود والكذب» (ص٥)

الجزء الأول لغته بسيطة مباشرة واضحة لا لبس فيها. هى تحدد أن الثوب به ثقوب، وأن هذه الثقوب ليست عن فقر. والفقرة تنفى أسباب الثقوب المختلفة المألوفة التى تخطر على البال لأى قارئ. وتترك الفقرة الثقوب بغير تعليل، كأنها تهيئ ذهن القارئ لتصور أن هذه الثقوب ليست ثقوباً حقيقية تقبل التعليلات التقليدية المألوفة، وتوحى له بأن هذه الثقوب مجاز يلتف على معناه، ويتطلب من القارئ أن يتأمل المجاز قليلا حتى تنكشف له شفرته، ويبوح بدلالاته التى ينطوي عليها.

الجملة الأولى فى الفقرة الثانية: «ثمة خلل فى الأمر» تؤكد هذا المعني، وتبث فينا مزيدا من الشعور بالمجازية التى تناسب لغة الحلم منذ أطلعنا سيجموند فرويد على الطبيعة المجازية للحلم الذى لا يعنى الآن ما يراه النائم، بل يعنى تيار الوعى الداخلي. ونشعر شعورا قوياً بحضور المجاز فى السطور الثلاثة الأخيرة التى تستنج من تكشير المرأة فى وجهها أن البالونات تمتلئ بالهليوم، وهو استنتاج لا رابط له بما يستنتج منه، ثم يعلل هذا الأمر بعلةٍ منقطعة الصلة بمعلولها، وهى منع البرجماتيين من الربط بين الصعود والكذب. هذا ما يبدو ظاهرياً تحقيقاً للقول إن هناك خللا فى الأمر يتحقق فى صورة انقطاع بين العبارات هو التقنية التى تجعل الفقرة ملائمة للغة الحلم بوصفها لغة مجاوزة للمنطق الظاهرى المألوف الذى اعتاد الوعى الإنسانى أن يقرأ الأشياء من خلاله.

وعلى الرغم مما يبدو من انقطاع للعلاقات بين العبارات فإن القراءة المجازية التى تجتهد لكى تفك شفرة العلاقات اللغوية فى النص تستطيع أن تحول النص إلى عبارات مفهومة واضحة تستفاد من كلماته نفسها.

نحن أمام ذات تقف أمام المرآة، تقف فى مواجهة نفسها، تبحث عن حقيقتها داخل نفسها. وهى ترى فى ثوبها ثقوباً، وتكتشف أن هذه الثقوب ليست ثقوباً مادية مألوفة، ليست مما نعرف له أسباباً تقليدية. فهذه ثقوب تكشف النفس لا الجسد، لهذا تعرض المرآة – بالتكشير – عن الهيئة التى تقف أمامها لأنها لن ترى ظاهرها بل باطنها. وهذا الكشف يقتضى مقاومة خبث النفس، وخداع طباعها. وحين تنكشف أغوار النفس تنطلق أحلامها المتوارية، وتحلق الروح طليقة، كما تنطلق البالونات الممتلئة بالهليوم مرتفعة إلى السماء، وحينئذ يحتاج الإنسان إلى من يصدق أن تحليقه وطيرانه لا يصدران عن خداع، وأنهما لا يدفع إليهما رغبة فى جلب منفعة مادية ما، على أي صورة من الصور وهذا التصديق لا يتحقق للبرجماتى النفعى الذى يقيس كل شيء بمنافع مادية مجلوبة، فيرى الصعود والتحليق ضرباً من الكذب لأجل التربح فحسب.

ليس الأمر مستعصياً، هو يحتاج فقط إلى قليل إصغاء إلى صوت النص، ومجاراة له فى منطقه، ويحتاج، أمام هذه المواضع بخاصة، إلى أن نفهم أن الكلمات لها دلالات تخصها تتولد من سياقاتها، وتنشأ عن العلاقات التركيبية التى تجمعها بالمفردات الأخرى فى بنية واحدة، وخبرة واحدة، ولنا على ذلك مثال:

«**الشعر**
ثقوب فى الكلام.
يفعلها النشال عادة
يقرص الهدف فى ذراعه
فينام خيط العصب فى الجيب
وتبدأ اللعبة

أما الثقوب فى ثوبي
– سيما فى الأماكن المدروسة تشريحيا –
فسوق تلهى الراصد
عن قراءة ما فى رأسى من الأفكار» (ص٧)

من هنا تغدو كلمة النشال، أو اللص، مرادفة للشاعر، فكما يسرق النشال الناس بأن يخدع حواسهم عن ضميره ونيته، فإن الشاعر يخدعهم بظاهر شعره عن أغواره يجعل الشاعر من الشعر ثقوباً فى اللغة، فى الكلام، فإذا أراد قارئ أن يدرك الحقائق المتخفية وراء اللغة، متوارية فى الكلام، فإن عليه أن يتسلل إليها من خلال الثقوب اللغوية التى يصنعها الشعر فى الكلام. وحين يوجه القارئ نظره إلى ثقوب الثوب، بحثاً عن الجسد والمادة – كما تفعل عيون الرجال حين تحدق فى ثنايا ثياب النساء – فإنه لن يدرك شيئاً مما ينطوى عليه العقل، ويحتويه الرأس. وسيكون على قارئ الديوان، بداية من هذا الموضع فى القصيدة الأولى من قصائده أن يستحضر هذا المعنى كلما ظهرت كلمات النشال أو اللص، أو الشعر، يرد الشعر الإنسان إلى إنسانيته الحقة.

مؤكد أن هذه اللغة ليست اللغة الواضحة المباشرة التى طفق الشعراء يراودونها عن نفسها خلال العقد الأخير فى كثير من الدواوين، وهي، كذلك، ليست اللغة التى تشيع فى دواوين فاطمة ناعوت السابقة: «**نقرة إصبع**» (٢٠٠١م) **وعلى بعد سنتيمتر واحد من الأرض**» (٢٠٠١م)، و«**قطاع طولى فى الذاكرة**» (٢٠٠٣م).

ويبدو أن هذا ما تومئ إليه الشاعرة نفسها حين قالت فى موضع متأخر من الديوان إن اللص القديم «**لا يعرف أنى غيرت تقنياتى**» (ص١١٥). وربما كان من إنسانية الإنسان التى يبحث عنها الشعر هذا القلق الذى يدفع الشاعر والشاعرة إلى تغيير التقنيات من ديوان إلى ديوان بحثا عن وجوه جديدة للذات فى المرايا التشكيلية للشعر. وهى هنا تغامر مع نفسها باستعارة هذه اللغة التى تقرأ العالم كله، وتقرأ الذات كذلك، من خلال العلاقات التركيبية

المجازية التى تنشئها فى اللغة، والتى تعطفها إلى التجربة الشعرية السابقة، فتلعب لعبة التناص كثيراً، تقتبس من شعراء آخرين، وتحاور مقتطفات ومقولات استوعبتها عن غيرها. حاورت صلاح عبد الصبور فى «مغن قديم» (ص١٠١)، وسمعنا أصداء من أمل دنقل فى «همزة قطع» (ص١١١ -١١٥)، وحادث حلمى سالم فى «المشاكس» (ص٣٣ - ٣٦)، وانطوت القصائد على ثقل ثقافى ملحوظ تخففت منه قصيدة النثر كثيرا فى العقد الأخير. وبلغ بها هذا التفتيش فى أغوار ثقافة الذات، والمحاورة لمعطياتها ومحتوياتها، أن دمجت فى بعض نصوصها مقاطع موزونة من الخبب مثلما نجد فى مواضع من «**نصف نوتة**»:

«**فتعال ورفقتك**

لأقرئكم سفر الأنباء

أريكم

أن الحزن سيكمن طول العمر بأجيال

غفلت عن طعن الظهر من الأعداء

وراحت تبحث عن موت

لا يشبه موت الكهفيين» (ص١٠٨)

وفى مقابل هذه اللغة حافظ الديوان على لغة النثر الشعرى المألوفة، فأبرز الذات الشاعرة وسماها:

«**بوسعنا**

- نحن الذين لا نجيد الحساب-

أن نسلى انتظارنا

بالجلوس إلى التليفزيون

ومراجعة لسان العرب:

نعت .. ناعت... ناعوت

نصر... ناصر... ناصريون» (ص١٠)

فاسم الشاعرة مشار إليه، يحقق لها حضوراً مباشراً داخل القصيدة يزيل غيمة المجاز، ويقيم شمس الوضوح المباشر الصريح، ولم تكتف بهذه التقنية المألوفة فى قصيدة النثر، بل أضافت إليها ما يقوى الحضور الواقعى المباشر، وهو الإشارة إلى السياق التاريخى المعروف الذى مثله هنا اسم جمال عبد الناصر، ومن ينهجون نهجه من السياسيين الذين يسمون عادة باسم الناصريين المذكور فى المقطع بوضوح.

واحتلت العراق مكانة كبيرة فى هذا الديوان حتى يجوز أن ترى فيه رد فعل لاحتلال العراق من قبل الجيش الأمريكي. ومن عجب أن الناظر إلى الخريطة يستطيع أن يرى فى العراق كفاً مبسوطة، لطالما كانت الزهور تنبت فيها من عصر إلى عصر:

«**أما ريم**

فلم تعد مريضة

فقد ذهب العراق
ونشر الرجل قميصه على الحبل
بعد عصره جيداً
من بقاياها» (ص١٢)

ريم دال من دوال الديوان المتكررة فيه، هى تشبه الزهرة، ومدينة النور، هى ظبى صغير حر كالحلم وبفضل التناص تذكرنا ريم بليلى المريضة فى العراق التى أسال زكى مبارك من قبل دموعه لأجلها بعد أن أحياها من تراث الشعر العربي، وأحيا معها الرصافة والجسر. ولكن العراق كله قد أصبح بقايا غامضة يحاول المغتصب أن يرفعها عن ثيابه التى مازال عليها آثار دماء العراقيين.

ولابد هنا من أن تومئ القصيدة إلى موقف سياسى واضح لأنها تصر على أن تمزج دواخلها بوعيها الظاهر المعلن الذى يتطلب لغة أقرب إلى المباشرة:

«**المتعبون**
بوسعهم أن يناموا فى شرفة البيت الأبيض
أو ينفجروا» (ص٩)

إن الحلم بعالم يخلو من القهر حلم أقوى من أن تتجاهله ذات تقف أمام المرآة، تريد أن تنظر فى الواقع الذى تقبض عليه بأكفها، فتجد فيه ما ترفضه يفوق كثيرا ما ترضاه.

نحن إذاً أمام لغتين أو أسلوبين يتجاوبان فى القصيدة الواحدة، ولكنهما فى الوقت نفسه طرفان متقابلان يحدان عالم القصيدة، ويمثلان طرفى موقف المرآة: الواقع والحلم، أو الخارجى والداخلي، أو المادى والروحى ، أو الظاهر والباطن، أياً ما يكون الاسم، وحين يتفاعل الطرفان معاً داخل القصيدة فإنهما يستطيعان أن يولدا مواقف ثلاثة:

الأول تتغنى فيه الذات نفسها منحازة إلى عالمها الباطن.

والثانى تتأمل فيه الواقع الحى الذى يحيط بها من كل جهة تولى إليها وجهها، منحازة إلى عالمها الخارجى الظاهر.

وفى الثالث تحاول أن تبلور خبراتها التى جنتها من تفاعل الموقفين معا، تبلورها فى تكوينات لغوية موجزة خصبة – أو هى ثقوب لغوية بحسب التعبير السابق الذى يفضله الديوان عينه – تمثل بلوراتها مقولات صغيرة متوالية تحتشد بالصور لأداء المعانى المجردة.

هذه المواقف كونت فى الديوان ثلاث صور بنائية للقصيدة: صورة غنائية مثلتها فيما تقدم قصيدة «**ثقوب تشكيلية لا تغضب المرآة**» (ص٥–٧)، والصورة الثانية سردية تراقب العالم الخارجى وشخوصه ومشاهدات الذات الشاعرة فيه، وخبراتها معه، وقد مثلته فى الديوان قصائد: «**على عهدة الراوي**» (ص٦٧–٦٩) **و«عمر**» (ص٧٠–٧٢) و«**قليلا فوق صوب الدانوب**» (ص٧٣ –٧٥) و«**كريسماس**» (ص٧٦– ٧٧)، و«**قهوة فى الصباح**» (ص٧٨ –٨١)و «**للمرة العشرين**» (ص٨٩ – ٩٠)و «**لون من الطب**» (ص٩١ –٩٢) ومن الملحوظ أنها على وجه التقريب متوالية تقع جميعاً فى نصف الديوان الثانى بعد أن أطلقت

الذات الشاعرة فى الديوان غناءها مرارا. ومن الملحوظ كذلك أن هذه النصوص تنطوى على غيرية قوية واضحة ففيها لا تتحدث الذات الشاعرة عن نفسها بقدر ما تتحدث عن مفردات أو أشخاص تشهدهم فى العالم أو عن علاقاتها بالآخرين.

من ذلك أن تقرأ قصيدة «لون من الطب» فإذا بك أمام صورة اسكافى يعمل فى تلميع أحذية الناس، ينكب عليها، ليس له أن يرفع رأسه ليرى أصحابها. فماذا يقول أبناؤه؟.. إنهم يقولون أن إباهم يمارس لوناً من ألوان الطب، فهو يصف أدوية ممتازة لعلاج الجلد. طبعاً لا يقولون إن المقصود جلد الأحذية. نحن أمام نص سردى جلي. يدور حول شخص هامشى لا يكاد يلحظه أحد. وأبناؤه يقاومون هامشيتهم المريرة بقوة التأويل وسخريته اللاذعة. وهم يفعلون لأنهم يريدون أن يحموا أنفسهم من هذا التهميش، ولأن أباهم فى أعينهم بطل يستحق أن يمجد لا يحفر.

أما «عمر» فقد:

بنى مدينة

لها شمس وأشجار ونهر،

بنايات عالية،

وأسوار

ظلها قصير،

وأبواب

غير موصدة.»(ص٧٠)

لقد بنى عمر مدينة النور التى يريد. بناها مكانا وملأها سكانا. وأقام فيها لهم حياة كاملة وصارت قصته وقصة مدينته أشبه ما تكون بأمثولة تحكى عن مدينة النور التى أخذت البرية تسعى إليها طوال تاريخها الطويل العريق. لقد جعل عمر فيها من كل شيء. لكنه أخرج منها النساء كما أخرج أفلاطون الشعراء من مدينته الفاضلة قبلا. ومرة جديدة تقبل القصيدة أن نطلب عونا من الفكر النسوى إذا شئنا. أقام عمر مدينته على العدل، كان يثبت الطيبين، وينفى الأشرار. وكانت المدينة بمرور السنين تتمدد، ويزداد أهلها عدداً، ومبانيها انتشاراً. وحكمها القانون الشهير: ما لعمر لعمر - أو ما لقيصر لقصير - وما لله لله ولزم عمر الصمت لا يكلم أحد. والناس يحبونه، يحفرون الأرض فلا يجدون ذهباً أو نفطاً يجدون خبزاً ونبيذاً وتمراً، فيمعنون فى الحياة، ولكن هذه المدينة ذلت . أزالتها المكنسة.

ليست مدينة عمر هى مدينة النور التى تحلم الشاعرة فى الديوان بأن تفتح كفها فتجدها فيها. ومصير هذه المدن - أو لنقل الآن : اليوتوبيات - هو الزوال، فيوتوبيا الشعر مختلفة، يمكن أن نراها فى المرايا أو فى ثقوب الكلام التى يخترمها الشعر وقد جعلتها تقتبس عن **كامو** قوله: «**من العدل أن يأتى الفرح بين وقت وآخر على الأقل**»، فوضعتها أول الديوان، ثم جعلت على صدر القصيدة الأخيرة «**زهرة فوق كف امرأة**» ومثلما وجدنا تقابلا دالا بين عنوان الديوان - أوله - وعنوان آخر قصائده فى نهايته، نجد تقابلا دالا ثانيا بين عبارة كامو أول

الديوان، وعبارته نفسها آخره. ففى أول الديوان أجابتها قائلة: «**فى انتظار العدل إذاً**»، وفى آخره أجابتها قائلة: «**من حدثك عن وجود عدل يا كامو؟**» (ص١٢٦) وهذا هو عينه الترواح نفسه بين انتظار اليوتوبيا القائمة فى وادى الروح، والوعى الذى يلح على عجز الواقع القائم عن أن يحقق ملامحها. وهذا هوالتراوح الذى يجعل فضاء اليوتوبيا الوحيد الممكن هو الشعر.

تبقى الصورة الثالثة الأخيرة التى تتخذها القصيدة فى الديوان. تضاف إلى الصورة الغنائية، والصورة السردية، وهى صورة يصح أن نسميها بالصورة المقولاتية، لأن القصيدة تتخذ فيها صورة سلسلة من المقولات أو التراكيب الإيحائية التى تدور حول مفهومات محددة تحاول أن تستخلصها وتبلور بها خبرتها. ولقد تمثلت هذه الصورة فى قصيدتين: الأولى نص «**هكذا غنى زرادشت**» (ص٨٢ وما بعدها) والأخرى نص «زهرة فوق كف امرأة» الذى تقدم ذكره ويكفى الآن بيانا لطبيعة هذه القصيدة أن ننظر فى مقتطف مختار من «**هكذا غنى زرادشت**» وهو المقتطف الذى عنوانه «**الحداثة**»:

«**أن يقتل «طالبان» بوذا مرتين**
مرة بتفجير الدماغ
ومرة بتفيجر الدماغ،
مع هذا يسرق اللصوص المخطوطات من
الكهف الحجري
ويغنى زرادشت» (ص٨٥).

تريد القطعة أن تلخص معنى الحداثة، وهو معنى مجرد ذهني، فتستعين لتفسيره بمشهد استفاض ذكره فى أجهزة الإعلام لأسابيع كثيرة قبل أن تقرر الولايات المتحدة الأمريكية فى أعقاب تفجيرات ٩/١١ الشهيرة فى الولايات المتحدة، أن تغزو أفغانستان، وتسقط حكم طالبان التى كانت تأوى تنظيم القاعدة المسئول عن التفجيرات على أراضى أفغانستان. وكان المشهد المشار إليه مشهد قيام طالبان بتدمير تماثيل بوذا التى لم ينظروا إليها بوصفها أثارا تشهد على جانب مهم من تاريخ البشرية وتاريخ الحضارة الإنسانية، بل نظروا إليها بوصفها آثاراً تشهد على جانب مهم من تاريخ البشرية وتاريخ الحضارة الإنسانية بل نظروا إليها بوصفها أصناماً يعبدها المشركون بالله، فقرروا أن يحطموها، وثارت ثائرة العالم المتقدم الذى رأى فى هذا المشهد عملا بربرياً همجياً يعادى الحداثة والتطور. ولعبت الفقرة بلحظة تدمير الرأس من التماثيل، فرأت أن تدمير رأس التمثال كان تدميرا لقيمة العقل نفسها، وهى القيمة العليا التى تحتكم إليها الحداثة. ثم تعود الفقرة فترى أن اللصوص – ونحن نعرف الآن أن اللص فى هذا الديوان ربما لا يكون اللص المعروف نفسه – لا يزالون يسرقون المخطوطات، ويغنون مع زرادشت حكمه، فالحداثة لا تموت على أيدى أعدائها مهما أسرفوا فى الخصومة، فهى لاتزال جزءاً من الحلم بمدينة النور، أو بتفتح الزهرة فى كف تحررت من القهر.

لننظر فى مثال ثان.

ليكن «**الجدل**»:

أن يشترى أب جميل
ربطة عنق جميلة
لتفرح بنت جميلة
فى يوم الخريجين
بينما الماء يغلى فوق الرأس
والممر
بارد ومعتم (ص٨٣)

هذا مشهد سردى بسيط واضح، يصور أبا يتجمل لكى تسعد ابنته بمرآة فى الاحتفال بتخرجها، على الرغم من أنه يحمل داخله آلاماً جمة ، حتى أنه ليشعر بأن رأسه يغلى ألماً، وبأن الممر الذى يمشى فيه بارد معتم، لما يرين عليه من الحزن، يخفيه ليحفظ على ابنته فرحتها. ولهذا المشهد السردى وظيفة غنائية واضحة. وهو، مع غنائيته، يريد أن يبلور مفهوم الجدل فى صورة تقوم على المفارقة بين سلوك بهيج، ونفس محملة بالحزن ثقيلا. فالأب يجادل نفسه يجادل ألمه، يجادل واقعه. وهنا يتحول مفهوم الجدل من مفهوم فلسفى مطلب إلى موقف إنسانى مفعم بالشعور. وبه تبلور خبرات الشاعر المتناقضة فتطلق طاقات الشعور الغنائى الذاتية فى قالب يرصد الآخرين ومفارقاتهم. ومثلما استدعى ذكر كامو من قبل أنه يرى العدل فى مجئ الفرح، فأن الأب هنا يكافح نفسه لكى يبقى على لحظة الفرح بهيجة.

وقد لا يتخيل القارئ أن هذا المشهد يحوى إحساساً يوتوبياً، أو حلماً بعالم أفضل. ذلك أن الأب يكافح ليضع ابنته فى عالم الفرح النقى البرئ الذى هو صلب المدينة الفاضلة، مدينة النور.

وربما يسخر بعض الناس من هذه التصورات – البرجماتيون الذين ذكرهم الديوان فى بداياته على الأقل – ولكن النص يشككنا فى قيمة هذا النقد. النص يريد أن يصنع ثقباً بالكلام فى وجودنا لكى نكتشف من خلاله أن أبسط الناس ثقافة، كأغناهم ثقافة، إذا تركوا أرواحهم تتحرر من قيود وجودهم الثقيلة، فترتفع كما ترتفع بالونات الهليوم، فإنهم سيحملون فى صدورهم الحلم نفسه، الحلم بعالم الفرح والعدل، الحلم بعالم بلا قهر.

ليسخر الساخرون . أنا أود أن تأتى لحظة نبسط فيها أكفنا فإذا بالزهور الجميلة تتفتح فى الأكف اليابسة.

هل تأتي؟
هل حقا تأتى؟

فن تشكيلى

تجريديات مصطفى عبد الوهاب بقاعة ديجا السكندرية

قوة الجذب وطاقة الخلاص

محمد كمال

منذ الأزل والمتعينات المرئية لها سحرها الخاص على عقل ووجدان الإنسان، والذى أنشأ بدوره معها علاقة متنامية تقوم على تبادل المنفعة والمتعة الجمالية. وقد كان لقوانين الطبيعة مثل الجاذبية الأرضية والطفو ورد الفعل ذلك الأثر الكبير فى صياغة الوعى البصرى على الشريط اليومي. ولم يبخل الفلاسفة بطراوة الخيال على جسد المشهد بنظرياتهم الكونية على المستويين الغيبى والشهاوي، بما أثرى محفزات الصورة عند المبدعين كافة. والنصيب الأكبر كان للتشكيليين فى هذا المنهل، حيث الجدل المتواتر مع الروافد المقبلة على العين، والتأويل التقنى بالوسائط المختلفة.. والفنان السكندرى مصطفى عبد الوهاب هو أحد أبرز الفنانين المصريين الذين باشروا الاشتباك مع معطيات الطبيعة كحضانة محرضة على ميلاد الشكل الإيرائى بفلسفة بصرية تنتهج حرية الأداء وطلاقة الحس وجموح الحدس كمصائد لوميض الصورة، وهو ماميز أسلوبه منذ تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام ١٩٧١، وقد ظهر هذا جليا فى معرضه الاستيعادى

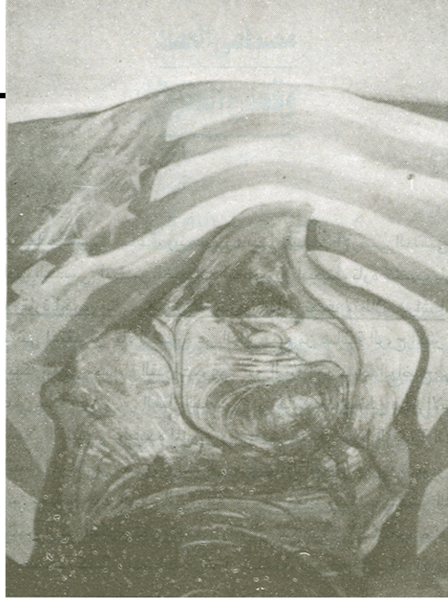
الشامل الذى أقيم مؤخراً فى قاعة ديجا بالإسكندرية تحت عنوان «مشوار عمر.. بحب»، قدم فيه الفنان ما يقارب المائة عمل من تصاويره ذات الخامات المختلفة، وأن غلب عليها الملمس الزيتى وقد ساد الأعمال السمت التجريدية المحشو بذلك القدر الوفير من سرعة الإيقاع الشكلى للصورة، وذلك فى غياب كامل للعنصر البشرى وحضور طاغ للون الأزرق بدرجاته وتداخلاته كوليد شرعى لتلاقحات الثقافة البصرية السكندرية عبر الأزمنة الفائقة. ومصطفى عبد الوهاب ينزع فى مشهده التجريدى الحيوى إلى حفنة بدفقة عظمى من الطاقة الحركية المستمدة من الصراع بين قوة الجاذبية والرغبة العارمة فى الخلاص من ذلك الأسر. وهذه المقابلة تضئ جزءاً من قدرات الفنان على تمثيل التضاد كأحد أسرار الوجود، بما يحتاج إلى حالة من العزم الروحى والوهم الذهنى أثناء اللعب على السطح. فإذا تأملنا تكوينات عبد الوهاب سنجدها تشى بذلك التجاذب التبادلى بين ثقلين أحدهما يقبع أسفل العمل فى تراكمات شبه صخرية متباينة الإيقاع الكتلى والنغم البصرى وكأنها كوامن چيولوچية فى بطن البحر، لاسيما وأنها محاطة بغلاف من اللون الأزرق الصافى الذى يجنح أحيانا إلى الفيروزى الرقراق. وفى هذه المنطقة من الصورة تبرق مهارات الفنان التقنية فى إضفاء الحيوية البصرية على المشهد عبر تنوع الملامس الناتج من استخدام الأسفنجة والمشط وأدوات أخرى تساعده على المسح والكشط والحفر فى حركات دوامية دائرية. وهنا يمنح مصطفى بعضاً من حرية التلقى البصرى.

حيث الإيهام والتجسيد المجرد الذى يحمل رائحة البشر دون وجود مباشر للجد. وهذا الفهم الصوفى هو ما يمد الصورة بحيويتها المتجددة رغم خلودها من أى كائن حى. لذا نجد بعض تلك البناءات مكسوة بما يشبه بصمات الأنامل عبر خطوط تمارس الفعل الديناميكى المتتابع، يضاف إليها اللمسات العفوية الموحية بالرشح والنشع والتسرب. وأظن أن هذا الرقص الموجى كانت له إرهاصاته فى أعمال حقبة الثمانينيات التى سيطرت عليها الأوكرات والرماديات والحركة الحلزونية لكتلة متماسكة تعبر الإطار من أحد أركانه إلى الركن المواجه له أما الثقل الآخر والذى يبدو لى المشهد منقوصاً بدونه فهو تلك الطاقة القاذفة إلى أعلى كمعادل فيزيقى

وروحى يحـافظ على التـوازن الحـركى الظاهر والبـاطن، فنراه فى كـثـيـر من الأعمـال يؤسس لنفس الملمس الأرضـى فى جوف السـماء كامـتداد وترى فطرى صـوب المطلق، يستلهم الفكر المصرى القديم الذى كان يرى الأرض إحدى صور السماء داخل نطاق المخيلة العـقـائدية الخـصـبـة. وأظن أن هذا مـا يدفـع الفنان بين الفنيـة والأخـرى إلى مغامرة طفولية فى البراح العلوى للصورة، تتمثل فى الانفعال الخطى والنطر اللونى، علاوة على التمشيط والغزل والكحت.

وهنا يقفز رد الفعل داخل ساحة النزال بين عنفوان الجذب الأرضى وعزم العروج السماوى كجوهر للصراع الإنسانى الذى سيطر على الدماغ الشرقية عبر أزمنة خلت، كان فيها التأمل وشخوص البصر إلى أعلى والتوق إلى ما وراء الحجب هى الجسور الفكرية للعبور نحو اللامئى. ومصطفى عبد الوهاب هنا يوظف فلسفة التضاد الشكلى لسبر أغوار الذات الجمعية بغليانها الداخلى الناجم عن التردد البندولى بين الحقيقة والخيال، بين صورة الحاضر وطيف الوافد، بين الحياة والموت. وما يدعم هذا الفوران الحركى المشتعل بالفعل ومردوده هو ذلك التضاد الملمسى بين خشونة مفردات المشهد التجريدية ونعومة الخلفية الحاضنة لها، والتى يسودها غالباً الأزرق المونوكرومى النقي، لتبدو كعباءة حريرية تدثر مجموعة من الأحجار النفيسة تتبدل بين لحظة وأخرى. وعند هذه البقعة على منحنى الأداء تضيق المسافة إلى الصفر بين بالأرضى والسماوى بين النسبى والمطلق، بين المادى والروحى.

آنئذ تبدو الصورة مثل نقطة فيلمية يدنوز منها من شطر الثانية، وهو الوقود الخفى الذى يشيد الحس الزمنى عند الفنان. ونتيجة لهذا الاختزال البصرى تستحيل الحركة أحياناً إلى ما يشبه الإعصار فى اندفاعه القرطاسى إلى أعلي، وفى أحيان أخرى تقترب من العاصفة فى هبوبها المزمجر مائلاً إلى الأمام، ليختلط شعور المتلقى بعناصر بين الانفجارات البركانية من أحضاء الأرض، والطفو السريع من قاع البحر لكتل خف وزنها، وفى الحالتين يعلو هدير التناحر بين قوة الهبوط وطاقة الصعود. لذا يبدو لى منطقياً أن تظهر تلك اللمسات العريضة لفرشاة مشبعة بالأبيض وكأنها انشطارات نورانية تنبعث من مركز النواه الروحية عند الفنان، فى ومضات خاطفة



تقف عندها عقارب الساعة، وينصهر فيها الميقات الأرضى الحسى مع الزمن السماوى الحدسي، لتصير الضربات التصويرية البيضاء تارة كشهب بارق فى ليل حالك، وتارة أخرى مثل حالة من التشرنق الذاتى تمهد لانطلاق فراشات من نور. لذلك فإننى اعتقد أن بناء الصورة عن الفنان ينبع من شاشة الروح أكثر مما يرتكن إلى شبيكة العين محدودة القدرات، رغم تأثير البيئة السكندرية الواضح فى الأعمال. ولاشك أن ملكة الفرار من العقل البصرى هى ما تجعله يمتطى براق الاستشفاف والاستجلاء لاقتناص مشاهده المارقة. وقد يفسر هذا الخطوط الفضية اللامعة التى تعبر العمل أحياناً من إحدى زواياه إلى مثيلتها المقابلة فى سرعة تستدرج المشاهد بعيداً عن مستنسخات الواقع إلى ورائه من عالم مغاير محتشد بدهشة الكشف. لذا وعلى نفس النهج الفكرى تأتى تصاوير الفنان المتناهية فى الصغر، حاملة كل هذه القيم الجمالية كمثل نبضات نورانية مباغتة، دون إخلال بذلك الإيقاع الكونى الصوفى الفاتن بصرياً وروحياً. فمن الجدارية إلى المنمنمة يرتحل مصطفى عبد الوهاب بفرجونه الواثق من نقطة إلى فضاء، من خوف إلى رجاء، ومن عتمة إلى ضياء كمن يتوق إلى وصل بهاء الأرض بنور السماء.

سينما

مصطفى العقاد وقطاع الطرق

على عوض الله كرار

بعد أن كتبت مقدمة المقالة التى أخذت صفحة كاملة قررت بترها, والدخول الى قلب الموضوع مباشرة, الى قلب مصطفى العقاد الذى ذهب (بقليل من الدولارات فى جيبه + المصحف الشريف) الى امريكا حباً فى كسب ود سينماها تجاه عروبته وإسلامه,

وكأنه كان يدعو ربه: اللهم أعز الاسلام والعروبة بما يُعمرهما الى أبد الابدين (بزكائب الدولارات الامريكية, وبما يعنى رغبته فى أن يصبح هو صاحب شركة إنتاج سينمائى + أساليب السينما الهوليوودية، وبما يعنى رغبته فى أن يصبح مخرجاً سينمائياً يتعامل مع موضوعات قديمة بصيغ سينمائية قديمة لجماهير مازالت ـ فى الغالب ـ ذائقتها البصرية بالذات.. قديمة).

ذهب مصطفى الى هناك حيث سار بأحلامه داخل نفق الطريقة الهوليوودية التقليدية بأمانة وإخلاص نادرين, وخرج من النفق المزركش بجميلات هوليوود الى بياض الشاشات التى ود أن تتعرب وتتأسلم بعينيه اللتين صارتا تحترفان الكتابة بلغة الصور المتحركة.

وقد حرص مصطفى على تنفيذ درس من أهم دروس هوليوود؛ ألا وهو ربط الجمهور فى كراسيه فى أول عشر دقائق من الفيلم. فالوجدان الجماهيرى (ليس فى المطلق طبعاً) متى دخل دار العرض يبدأ فى التفكك التدريجى بفعل من الانتقالات السريعة نسبياً بين فضاء اجتماعى نفسى واقع خارج دار العرض، وفضاء افتراضى داخل صالة العرض، وهو فضاء واقع على الحافة بين تأثيرات ما هو واقع خارج دار العرض وتأثيرات حلمية سابقة لأفلام شبيهة بما سوف يراه بعد دقائق على الشاشة، أو للممثلين والممثلات الذين تعايش معهم من قبل. ثم بين الواقعين المندمجين السابقين، والفضاء الافتراضى الخالص الذى سرعان ما يتخلق دراميا فوق الشاشة وقت انغمار الصالة بالظلام الوحيد الذى لا نخشاه رغم حدوث هذا التفكك الوجدانى الذى لا يلتئم سوى بجبيرة يتم تجهيزها بأولى لقطات ومشاهد الفيلم، شرط ألا يقل طولها عن عشر دقائق!!

هذا الإخلاص لمنظومة التراث الهوليوودى جعل مصطفى أشبه بغوريللا (لا اقول: القرد الذى يستطيع نوم العازب وتقليد الفلاحة وهى تعجن)، وقد فاق القرد قدرة على قضم وتمزيق وطحن السينما الهوليوودية، ثم التهامها وتمثيلها، لا ليحولها الى طاقة من حرارة حرة تندفع الى تشكيلات بصرية حركية تختلف ولو قليلاً عن (باترونات الهلودة)، بل ليعيد إخراجها بما يتناسب ونصرة القضايا العربية الإسلامية التى يراها الصهاينة والكثيرون من الأمريكيين والأوروبيين إنها خميرة التخلف والإرهاب العالميين. فبالله عليك يا مصطفى، كيف يتركونك تتقدمهم بفيلم ثالث هو (صلاح الدين). لقد عشت يا مصطفى حتى رأيتهم يقطعون عليك الطريق بفيلم (مملكة الجنة) الذى أسندوا إخراجه لواحد من الذين تحتكر أفلامهم الجوائز السينمائية العالمية، وعلى رأسها الأوسكار. أسندوه لريدلى سكوت صاحب فيلم (المصارع) بطولة راسل كرو.

الامريكان يا مصطفى هم من أشطر قطاع الطرق فى التاريخ المعاصر. وكم احتفت سينماهم بهؤلاء. إنهم الآن يحاولون إجبار حكام الأمة العربية على حقن أوردة وشرايين الدماء الملتهبة داخل الجسد العربى بمحلول به قليل من ديمقراطية

وإصلاحات مذابتين بسائل الاسترخاء الوطني وذلك للحيلولة دون قيام ثورة شعبية راديكالية (لا أقول اشتراكية).

فكيف يسمحون لك يا مصطفى باستخدام أمضى الأسلحة الوجدانية (= السينما) ضد طموحاتهم؟ لست بموسى عليه السلام، لقد أقعدوك على حجر هوليوود التى أحتضنتك وأرضعتك من سوائلها الفنية وأطعمتك من تقنياتها حتى اشتد عودك، كل هذا وهم يعلمون من أين اتيت، ومن هم والداك (إسلام وعروبة) أنت على العكس من نبينا موسى الذى لم يعرفوا له أباً أو أماً ثم أن القصر الفرعونى أخذه رضيعاً: صفحة بيضاء مثل شاشات السينما التى لا تملك من أمر نفسها شيئا، قضاؤها بيد فراعنة الزمن الحديث (= المخرجون السينمائيون) ومن ورائهم جيش عرمرم من المصورين والمونتيرين والممثلين وغيرهم، كل واحد (أو واحدة منهم) له القوة الإسطورية لهرقل، لكن ليس فى مجال الأبدان، بل فى مجال الوجدان. وأنت يا مصطفى ذهبت الى قصر هوليوود المنيف وأنت يافع مكتمل التكوين النفسى العروبي. يوسف شاهين كان واعياً عنك، فحينما وقعت عينه السينمائية على تمثال الحرية الواقف بشعلته ينير الطريق أمام المهاجرين الحالمين بشرف الانتساب الى جنة الجنون والمجون الامريكية، أكتشف أن هذا التمثال لداعرة وقحة وخبيثة، وهو تعبير حقيقى (وليس مجازياً) عن حرية من نوع مضاد للحرية التى عرفها ربيب القصور المصرية أحمد شوقى (وللحرية الحمراء باب × بكل يد مضرجة يدق).



أما الفيلم الأمريكى (مملكة الجنة) ينزل بحباله الى بئر التاريخ، الى عمق ٩٠٠عام، صاعداً بشلالات من اللقطات والحوارات الباردة الى حد الانتعاش، وسكبها فوق العواطف العواصف الملتهبة بمنطقة الشرق الأوسط، حيث اختلط الأمر على كثير من الناس فحسبوا أن الصراع القائم الآن بين الدول المتقدمة للأمام والأمم المتقدمة نحو الخلف هو صراع بين عقائد دينية تتخفى خلف خلافات سياسية واقتصادية.

ولذلك حاول ريدلى سكوت إظهار الأيقونة النضالية المسلمة (صلاح الدين الأيوبي)

بمظهر الحكيم الورع العادل الذى لا يبغى سوى إفشاء السلام على الأرض ولكن هذه المحاولة كانت بمثابة ورقة السلوفان الملونة اللامعة الناعمة التى لف بها، وبمهارة فنان سينمائى ضليع، تبيانه للؤم ومكر ودهاء صلاح الدين الذى هو، فى حقيقة الأمر (حسبما رأى المخرج) ليس داعية للسلام، بل هو ينتظر أن تدب الفتنة بين قادة أركان القوات الصليبية المتحالفة، وإلا لماذا لم يحاول صلاح الدين الاتفاق مع القائد الشاب الذى هو فاهم وواع لأهمية إفشاء السلام؟ على من يملك شريط فيديو لهذا الفيلم أو

(D.V.D) أو (C.D) مراجعة خطبة هذا القائد الشاب.



تدور أحداث فيلمه الملحين في الصحراء (شبه الجزيرة العربية) و(الصحراء الغربية بلبيا)، طبعاً المسألة مع الصحراء جاءت مصادفة، فالسعودية هي القائد الروحى للمنطقة العربية ذات الأغلبية.

ورغم أن وقوع الفيلمين فوق أرضٍ صحراوية جاء مصادفة، إلا أن مصطفى العقاد أستغلهما لتحقيق شيئين مهمين (إذاً كان هذا بالفعل ما قصد).

أولاً: الصورة السينمائية الأمريكية عن سكان الصحراء من العرب هى صورة هؤلاء الذين ينامون ويصحون على جنس × جنس، ولا يقتاتون غير الشعر والحكم والأمثال، ويغيرون على بعضهم البعض، ويحبون النساء والطعام (وربما الغُلمان) حباً جماً، وهم فى الأساس أناس يعيشون خارج التاريخ.

فأتى مصطفى العقاد وأخرج بعينه للغرب والأمريكان الصورة المتحضرة لهؤلاء البدو الصحراويين. وهى صورة ليست فى مصلحة الصورة العدائية التى تروجها (من تحت لتحت) الأنظمة الرأسمالية الإستعمارية الآن.

ثانياً: وأعتقد أنها الأهم . بعد هزيمتنا العسكرية فى ١٩٦٧ بزغت على السطح فكرة الحرب الشعبية، خاصة أن صورة جيفارا وكلماته كانتا (ومازالتا) جاذبتين لشباب اليسار العالمي، ومنهم اليسار العربي، + ماحققته الحرب الشعبية فى فيتنام من إنتصارات شبه يومية ضد القوات الأمريكية، وقد عمل عدد من المفكرين العرب



والمصريين على هدم هذه الفكرة بحجة أن سيناء المحتلة أرض صحراوية مكشوفة، وفيتنام مغطاة بالغابات ومدكوكة بالجبال والتلال والمستنقعات؛ الى أن جاء مصطفى العقاد بصحبة عمر المختار يتجولان معاً فوق الشاشات المهلودة بينما هما يرسمان فوقها كيف استطاع الشعب الليبى خوض حرب عصابات أوجعت النظام الإستعمارى الإيطالي. ثم جاء الغباء الأمريكي، فى مشارف الألفية الثالثة ليثبت دونما قصد منه إمكانية حروب العصابات المضادة فى الشوارع والميادين والحوارى والأزقة، وليس فحسب فى صحرائنا التى تحميها قوانين الضوء التى اكتشفها الأوروبيون، واشتعالات شموس الصيف الحارق، والأخيرة تلك هى هدية الله ضد الغزاة، ثم البشر الذين يقدمون أرواحهم طواعية لنصر هُم يوقنون به، فلا نسبية إينشتانية هنا، بل حتمية يا أنصار أنصاف المقولات.

مسرح

ابن أبيه ومشاكسة الأمكنة

جمال مقار

دعونا أولا نلقى إطلالة على الأحداث التى تبدأ فى عام ٤٤ بعد الهجرة، الأمر الذى يدعونا للعودة قليلا إلى لحظة فارقة من التاريخ بل هى شديدة المفارقة، وأن نعود إلى سنة ٤٠ هجرية، تلك السنة التى يصفها عبد الرحمن الشرقاوى فى مؤلفه (على إمام المتقين) على النحو التالى:

(أقبل العام الأربعون بعد الهجرة والمسلمون فى فزع شديد مما يصنعه جند معاوية بالرجال والنساء والأطفال والأموال، وللحق إن ما أحدثه جند معاوية كان صدعا فى الإسلام ما ابتلى دين بمثله من قبل).

آثرت هنا إدراج كلام الأستاذعبد الرحمن الشرقاوى، لأنه يعطى خلفية وصورة شاملة عن عالم يسوده الفزع وممارسة طاغوت الملك الذى أعقب الخلافة الراشدة، بعد أن طويت رايتها لتفسح مجالا لملك عضوض، هو ملك بنى أمية.

ولأضف لتكتمل الصورة، أن ذلك العام ما كان لينتهى إلا بأحداث جسام، نال فيه الإمام على بن أبى طالب الشهادة بضربة سيف غادرة

بيد عبد الرحمن بن ملجم.



لنرجع إلى رواية (ابن أبيه)، ففى تلك المنطقة من الزمن التى أشرنا إليها، ستدور الأحداث، التى سيعمل الكاتب على تركيزها حول شخصية زياد بن أبيه، وهى شخصية قلما تجود بمثلها تفاعلات الزمن والأحداث والأمكنة، فنحن بإزاء شخصية فريدة حقا، فزياد بن أبيه الذى ولد فى مكة فى العام الأول من الهجرة، ومات بالطاعون فى عام ٥٣ هجرية، فى ذلك المدى الزمنى القصير نسبيا، عاش ثلاثة عهود بثلاث ماهيات، فهو ابن سمية العاهر، أمة الحارث بن كلدة الثقفى الذى عاش بواكير طفولته فى ظل مجتمع جاهلي، ورسخت الأعوام الأولى فى وعيه انحطاط أصله، عند نقطة لا أظن أن المجتمع الجاهلى وحده الذى يعتبرها سوءة بل تشاركه مجتمعات أخرى فى هذا الاعتقاد، فأبناء السفاح دوما يعيشون في ظل نوع من النبذ الاجتماعي، هكذا كانت الهوية الأولى لهذه الشخصية.

لكنه بفتح مكة فى العام الثامن من الهجرة، حدث أمر جلل للعالم القائم بأكمله، فقد أزيحت قيم الجاهلية جانبا لتحل محلها قيم إنسانية قائمة على المحاماة الأبية عن كرامة الإنسان، فقد كان على الإسلام أن يعيد صياغة العلاقات الإنسانية صياغة جديدة فى نواح كثيرة، منها تحريم وأد البنات، وتحريم قتل النفس بغير نفس أو فساد فى الأرض، وإعادة صياغة العلاقة بين السادة والعبيد لتسودها الرحمة، بل وفتح الباب واسعاً أمام عتق الرقاب، وعدم نسب الأبناء غير الشرعيين إلى أمهاتهم، فإن يكن المرء غير مقطوع النسب إلى أب، فليدع ابن أبيه، هنا برزت الماهية الثانية لزياد بن سمية، فأصبح على يد ابن الخطاب (زياد بن أبيه).

وبمرور الأيام واتساع رقعة الدولة الإسلامية الفتية ألحقة ابن الخطاب بأبى موسى الأشعرى والى البصرة، ليكون ابن أبيه كاتبا له.

فى ظل ذلك المد الإنسانى الذى غير معالم الحياة من حوله، نمت الماهية الثانية لزياد بن أبيه نموا عبقريا، ومع ذلك ظل طيف العار الاجتماعى يحوم حول روح تلك الشخصية ويؤلها وستجد فى القولة البليغة لعمرو بن العاص حين وقف زياد خطيبا

أمام حشد من أولى الأمر ستجد ما يوجز سراً من أسرار ما يعتمل فى النفوس التى لم تتخلص من اثار الجاهلية فيها، سيقول ابن العاص (لله در هذا الغلام، لو كان أبوه من قريش، لساق العرب بعصاه).

لكن ريح التغيير الدائم عصفت بالحلم الإنسانى الدائب بانتصار المعانى الإنسانية المطلقة، انتهت الخلافة الراشدة، ونهضت دولة بنى أمية، ولحين ظل زياد حائرا بنسبة أمام عودة قيم الجاهلية السالبة لتسيطر على مناحى الحياة من حوله، فالمنفعة كل المنفعة فى بسط تلك القيم من نعرة وعصبية قبلية. وكان على زياد أيضاً أن يتغير ليبرز ماهية جديدة، وأن يساوم بما يملك من مال وعتاد بنى أمية ليشترى حيث كل شىء يباع ويشترى ، ليشترى ماهيته الجديدة (زياد بن أبى سفيان).

قبيل تلك النقطة بفاصلة صغيرة تبدأ أحداث مسرحية (ابن أبيه)، لترسم لنا خطا بيانيا لمنحنى القيمة الاجتماعية يصعد بزياد ثم يميل إلى الانحناء عند انتهاء الرواية، وإذا كان لنا أن نأخذ من نظرية الدور الاجتماعى بعضا من جوانبها، لنري أن لكل إنسان دورا شخصيا وآخر مهنيا، فإنه نتيجة لعوامل كثيرة معقدة ينشأ دور ثالث – دور تاريخى – وليس الحال مطابقا كل المطابقة لشخصية ابن أبيه على ما تطرحها الرواية التى بين أيدينا، لأن الكاتب استطاع بحس درامى صادق أن يلتقط الخيط الرفيع الذى يربط بين ما هو شخصى وتاريخى فى تلك الشخصية ليكشف لنا عن تلك العقدة المسيطرة على بطل الرواية.

هنا نجد أن صراعا داخليا لم يفارق تلك الشخصية يوما، وإن كان ذلك الصراع يخفت حينا ويعلو حينا آخر، وكأنما خفوته وعلوه مشدود إلى خيط خفى يربط بين القيم الموجودة فى المجتمع وقيمة الإنسان فيه.

هذا ما أجادت المسرحية تقديمه لنا، فصراع هذه الشخصية يأتيها من مصارعتها لنفسها ضد النسب الوضيع الذى فرضته عليها فرضا الضرورات الاجتماعية الناشئة عن التركيب الطبقى للمجتمع الجاهلي. وبانتقاء ضرورات المجتمع الجاهلى فى فترة المد الإنسانى الذى واكب صدر الإسلام، انتقت ضرورة النسب، وخفتت لحين النعرات القبلية، لتفسح للأشخاص ذوى النجابة من أمثال زياد دورا أوسع فى

الحياة الاجتماعية، تقول المسرحية فى صفحة ٣١ على لسان زياد (قد أخرج الإمام منى نفعا للناس، ما كان ليخرج إلا بمثله).
لكن الإمام علياً نال الشهادة وأزيحت الخلافة الراشدة جانبا، وعادت قيم الجاهلية لتسيطر على مشاهد الحياة، ليست العصبية القبلية فقط، ولكن ذلك السعار المادى المحموم الذى تؤججه فى النفوس الرغبة فى امتلاك السلطة بأى ثمن، وكان كما سيكون دوما هناك القادرون بل والراغبون فى دفع الثمن بوجهيه.
هناك المغيرة بن شعبة الذى سيمثل أقصى المادية فى تهافته وسبه للإمام على بن أبى طالب من فوق المنبر وهناك حجر بن عدى الغارق فى مثالية عهد مضى، وهو يصرخ فى وجهه (أنك لا تدرى أيها الإنسان بمن تولع)، وهناك أيضا زياد الذى يقف بأبيه المجهول يزن فى كفيه جيدا قدراته ومقدراته. هذا التفاعل الإنسانى الذى تقدمه لنا المسرحية، يتجاوز بالصراع الدرامى ويعلو به بل ويوظف لحظات من التاريخ خارقة العبقرية، لا ليعالج فقط خيوطا بيانية تصعد فيها شخصية ابن أبيه من حضيض الانسحاق الإنسانى فى ظل تغير المعطيات الإنسانية، تصعد بمعطيات جديدة نبيلة إلى ذروة إنسانية، لكن جرثومة الضعف الكامن بداخلها تعود للتفشى فيها فتأخذها إلى الحضيض مرة أخري، ولن يفيدها نسب وهمى أعطى لها طبقا لشروط المساومة وسيسجل الشعر ديوان العرب على يد عبد الرحمن بن الحكم الصورة، وهو يناجز معاوية فى أمر استلحاقه زياد بنسب أبى سفيان:

أتغضب أن يقال أبوك عف ... وترضى أن يقال أبوك زاني

ومرة أخرى حين رأى رأس الحسين بن على موضوعا فى طست أمام يزيد:

سمية أمسى نسلها عدد الحصى ... وبنت رسول الله ليس لها نسل

من المفتتح يضعنا المؤلف أمام لحظة قاسية، تمثل ذروة الصراع الداخلي، فها هى سمية على فراش الموت يقف فى مواجهتها ابنها زياد قاسيا حتى أمام مهابة الموت لا يغفر لأمه إثمها فيه، والحوار دال وكاشف لأبعاد المواقف والحياة بما يلتبسها من صراع نفسى ومن معطيات حياتية يود أحدهما أن ينال من الآخر مقتلا، يقول زياد:
– لولا أمر الله يا أم، ما حبست زفرة ضجر أطلقها كلما واجهتك. لكن الرحمة بأمر

الله أوجب ، غفر الله لك.

فتجيبه:

– أتؤمن بالله حقا، أم مراءاة وطمعا؟

هكذا يأخذ الحوار طابعا أكثر من مقارعة الحجة بالحجة، لكى يضع القارئ أمام مسألة عجيبة فى تفردها الدرامي، تكشف بأكثر من صفحات الحوار الثلاث جوانب تلك الحياة فى تلك الفترة ، فالقسوة المفرطة فى أخذ الناس بالقيمة الاجتماعية تنفى عن الإنسان حتى مشاعره الطبيعية تجاه أمه، التى يكاد ينكرها.

ثم تتصاعد الأحداث، لكن تلك النقطة تظل باقية بل وجاثمة حتى وإن لم يصرح بها النص، وها هو زياد المعذب بشيئين ، نسبه وطموحه، كأننا أمام ماكبث آخر فى غير حاجة إلى ليد لتقول له ساخرة (أنت لا تريد أن تغش فى اللعب، وتريد أن تصيب نجاحا) هكذا تكتمل دائرة العقدة المسيطرة على تلك الشخصية ، فهو لا يبغى فقط الملك والمجد، بل تريد أيضا ما يدعمهما من نسب، ومن هنا قوله للمغيرة بن شعبة فى المشهد الثالث:

(أمر؟ أى أمر...؟، هل تريد منى أن أنضم إلى زمرة معاوية، بعد ما كنت من رجال على وأحد أركان خلافته، تريد منى أن أعود لأدعى بابن سمية وابن الزانية).

الحوار هنا ليس دالا فقط، بل واختيرت كلماته بعناية، انظر إلى قوله (زمرة معاوية)، والعرب حينها كانت تعرف جيدا أن للكلمات معانى فارقة، زمرة معاوية، أى تلك العصبة من الرجال، ثم يقول له (تريد منى أن أعود لأدعى بابن سمية) لكن ما أن يخرج المغيرة حتى تعود الشخصية إلى صراعها وتمزقها الداخلى بين المثال والواقع، فيأخذ المونولوج الداخلى دوره فى الكشف عن بواطن الشخصية، ففى نفس المشهد وعند نهايته نقرأ (من لى بصقر مثل حجر بن عدي)، (ما أروع ما فعله أبو الحسن، ما أروع الخلق الكريم الذى تعلمته منه)، لكن الخلق الكريم لن يصمد طويلا أمام الضرورة والطموح من جانب والإغراء من جانب آخر.

فسرعان ما يسقط القناع عن الشخصية أو قل سرعان ما ينتصر فيها الصراع لأحد جانبيه، فينتصر الوحش على الإنسان فى طريقه للصعود، وبذا تنتهى مقابلته

مع حجر بن عدى الذى يقول له فى نهاية المشهد الخامس من الفصل الأول:

– تعلقت بالدنيا يا زياد

فيجيبه بعبارة غامضة تهيئ لما سوف يكون:

– الدنيا هى سبيلنا إلى الآخرة.

هكذا تقفز الشخصية قفزة هائلة فى طريقها إلى الصعود أو إلى السقوط، لأن كليهما هنا واحد.

وسيبدأ من فوره المساومة المتهافتة مع معاوية التى تنتهى بصفقة، يلخصها النص، بقولة معاوية:

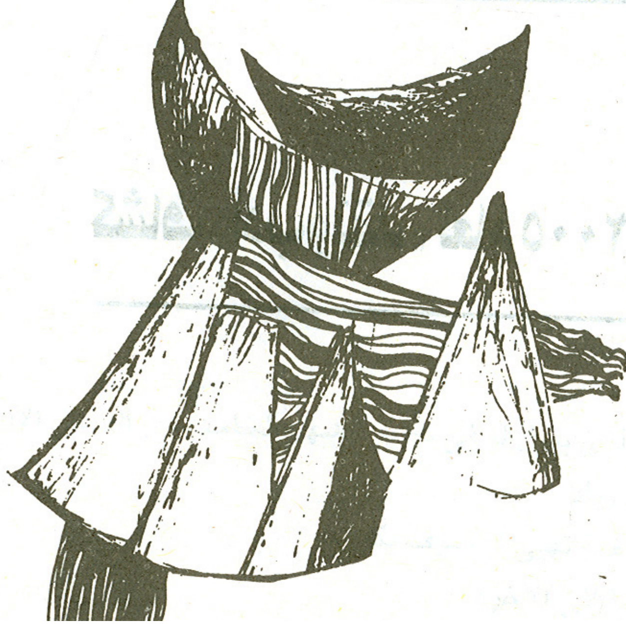
– يا أخى ، ريثما تحضر ما عندك من أموال، أكون قد أحضرت الشهود وأعددت العدة لكى نلحقك بأبناء أبى سفيان رحمه الله.

وما إن ينال زياد الوعد بالحاقه بنسب أبى سفيان، حتى يرمى عنه عباءة مثله القديمة، سوف لا تورع عن القتل، فيقتل أولا عروة بن معين، ثم يردف القتل بقتل أشد وأعمق أثرا، هو قتله لحجر بن عدي، لأن ذلك قد تم بأمر منه، هنا قتل لصوت الضمير، وهنا أيضا سقوطه الأخير الذى أجلته المشاهد الباقية إلى موته على فراشه مصابا بالطاعون وطيف سمية معلق فوقه، وهى تبدى الشماتة به، كى تتم دائرية العمل فكما ابتدأ بموته، انتهى بموته.

مرة أخرى أحيى هذا العمل وكاتبه، وأدرك أننى فى هذه الإطلالة السريعة عليه لم أوفه كل حقه.

كشاف « أدب ونقد » لعام ٢٠٠٥

إعداد : مصطفى عبادة



الأبواب الثابتة

أ - **أول الكتابة** - فريدة النقاش - ١٢ عدداً من يناير (٢٣٣) إلى ديسمبر (٢٤٤)

ب- الصفحة الأخيرة:

١ - ممدوح عدوان: النافر من الألفة - حلمى سالم - العدد ٢٣٣ - يناير ٢٠٠٥.

٢ - ليس نهراً واحداً: نصير شمة - العدد ٢٣٤ - فبراير ٢٠٠٥

٣ - ناقد يتألم : رجاء النقاش - العدد ٢٣٥ - مارس ٢٠٠٥

٤ - «فورد» شعر: حلمى سالم - العدد ٢٣٦ - إبريل ٢٠٠٥

٥ - ابتهاج: رجاء النقاش - العدد ٢٣٧ - مايو ٢٠٠٥

٦ - كمال عمار: رجاء النقاش - العدد ٢٣٨ - يونية ٢٠٠٥

٧ - مصطفى بيومى: رجاء النقاش - العدد ٢٣٩ - يوليو ٢٠٠٥

٨ - سمير عوض: رجاء النقاش - العدد ٢٤٠ - أغسطس ٢٠٠٥

٩ - حسن توفيق: رجاء النقاش - العدد ٢٤١ - سبتمبر ٢٠٠٥

١٠- عبير سلامة: رجاء النقاش - العدد ٢٤٢ - أكتوبر ٢٠٠٥.

١١ - چيهان عرفة: رجاء النقاش - العدد٢٤٣ - نوفمبر ٢٠٠٥

١٢- عمرو حلمى: رجاء النقاش - العدد٢٤٤ - ديسمبر ٢٠٠٥

(**ملاحظة**): تم اعتماد اسم الموضوع أولاً في بند الصفحة الأخيرة من الأبواب الثابتة، على أساس أنها صفحة موضوعية البطل فيها هو القضية أو الموضوع، لأن من يكتبونها متعددون، وليس شخصاً واحداً وعليه يكون الموضوع هو : عبير سلامة، والكاتب هو رجاء النقاش كما فى العدد ٢٤٢ لشهر أكتوبر، وهو أمر يسرى على كل الصفحات التى كتبها الناقد: رجاء النقاش أما لو كان من يكتب الصفحة الأخيرة شخص واحد، فهنا يختلف الأمر وتصبح الأولوية لاسم الكاتب.

جـ - الديوان الصغير:

١ - مختارات من الأدب النرويجى المعاصر - ترجمة وإعداد، د.وليد الكبيسى - العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.

٢ - الزهور على حافة المائدة: قصائد للشاعر السعودى على الدمينى - إعداد وتقديم: حلمى سالم العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.

٣ - عليك تتكئ الحياة: مختارات من شعر، ممدوح عدوان، إعداد وتقديم: عبلة الروينى - العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥

٤- قبر من أجل نيويورك - شعر: أدونيس - العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.

٥ - نزهة فى الحديقة الفارسية: إعداد وتقديم، سعد الموجى - العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

٦ - الإسلام بين العلم والمدينة - الإمام محمد عبده - العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.

٧ - موعد مع الرئيس - د. رءوف عباس - فصل من كتاب «مشيناها خطى - قدمه: حلمى سالم فى العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

٨ - مختارات من شعر «المعرى»: إعداد وتقديم، حسن طلب - العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.

٩ – «الملاك» قصة سعادات حسن منتو: ترجمة وتقديم، هانى السعيد – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥

١٠ – لزوميات المعرى: تشريح الدين وتعرية رجاله: اختيار وتقديم، حسن طلب – العدد ٢٤٢ أكتوبر ٢٠٠٥.

١١– غاب عنه باب الديوان الصغير لأن العدد كله خصص لقضية محرقة بنى سويف وشهدائها.

١٢ – درب عسكر لحسن مصيلحي: درس فى الكوميديا الشعبية – تقديم: عيد عبد الحليم – العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.

د. وثائق:

١ – بيان المثقفين المصريين للتضامن مع المثقفين السعوديين المعتقلين – العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥.

٢ – حكم المحكمة فى قضية سيد القمنى – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

٣ – تضامنوا من أجل ضحايا كارثة بنى سويف – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

هـ – **كشاف أدب ونقد** – إعداد: مصطفى عبادة – العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.

و – **منتدى الأصدقاء** – التحرير – العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.



إبراهيم الأزهرى: باكثير ونازك والشعر الحديث – رأى – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

إبراهيم العشرى: عمارة يعقوبيان، فضائح طبقة فاسدة – نقد – العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.

أحمد الشريف: نورس الفضاء الضيق – نقد – العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥.

– تقديم لإيهاب حسن والقصة الأمريكية الحديثة العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.

أحمد الصاوى محمد: الراديوم ومارى كورى – العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.

أحمد حسام عابدين: المتمرد على الواقع (ملف يوسف شاكر) العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.

أحمد دياب: قصائد – شعر – العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.
أحمد سعيد: نعمات والغرام المسلح بالكتابة – ضمن ملف عن نعمات البحيرى – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.
أحمد سويلم: الوطن الشهيد – شعر – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.
أحمد ضحية: تحول السلطة بين العنف والثروة والمعرفة – كتاب – العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.
أحمد عامر: العصافير تحلق ليلاً – قصة – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.
أحمد عبد الحميد: فرق الأقاليم متى تتحول إلى فرق دائمة – مقال – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.
أحمد عبد القوى زيدان: رجاء النقاش الدرس والحوار – تحية – العدد ٢٣٣ – يناير ٢٠٠٥.
– صديق – شعر – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.
أحمد فوزى: مهرجان القاهرة السينمائى – سينما – متابعات – العدد ٢٣٣ – يناير ٢٠٠٥.
أحمد مرسى: الطريق إلى مانهاتن – شعر (ضمن ملف عن أمريكا الأخرى) – العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥.
إدريس علوش: أروقة لأزقة الضياء – شعر – العدد ٢٤١ سبتمبر ,٢٠٠٥
أسامة السروى (د.): تماثيل الميادين بالقاهرة – فن تشكيلى – العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.
أسامة عرابي: عزيز تعلب .. الراحل المقيم – تحية – العدد ٢٣٦ – إبريل ٢٠٠٥.
–الغرام المسلح والعدالة الشعرية – نقد – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.
أشرف أبو اليزيد: هيروشيما المحطة – مسرحية – العدد – ٢٤٢ أكتوبر ٢٠٠٥.
السماح عبد الله: قصائد عشر – شعر – العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥.
السيد محمد عوض: التحولات من منظور مغاير – العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.
أمجد ريان: احتجاج حجاج – نقد – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

- لكى ننشئ ذاكرة جديدة - شعر - العدد ٢٤٣ - نوفمبر ٢٠٠٥.

أمل الجمل: نوال السعداوى والرواية الممنوعة - نقد - العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.

أمانى سمير: أحمد زكى .. نجم فوق العادة - المصوراتى - العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.

- **أمنية فهمى:** لغة الروشنة من الأغنية والسينما (ضمن ملف عن الثقافة الهامشية) العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.

أمينة عبد الله: قصيدتان - شعر - العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

إيمان أحمد إسماعيل: سوس الكتابة - شعر - العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

إيهاب حسن: القصة الأمريكية الحديثة - دراسة (١) العدد ٢٣٦ - إبريل ٢٠٠٥.

- نظرة على القصة الأمريكية الحديثة(٢) - العدد ٢٣٧ - مايو ٢٠٠٥.

(ب)

بهاء الميرغنى: سوف أحيا فى الحريق - نصوص - العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

بيومى قنديل: بين القومية والوطنية المصرية - مقال - العدد ٢٤٤ - ديسمبر ٢٠٠٥.

(ت)

تاج الدين محمد تاج الدين: صهيل الفرات - شعر - العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

توفيق حنا: يوسف صديق ، أوراق منسية من التاريخ الحديث - كتاب - العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥ .

- روزاليوسف بقلم فاطمة اليوسف - كتاب - العدد ٢٣٧ - مايو ,٢٠٠٥

(جـ)

جرجس شكرى: مشعلو الحرائق فى الإسكندرية - مسرح - العدد ٢٣٥ - مارس ٢٠٠٥.

- صورة الزمن فى باب الشمس - سينما العدد ٢٣٦ - إبريل ٢٠٠٥.

جهاد الرملي: صفحة من تاريخ الكاريكاتير فى مصر - فن تشكيلى - العدد ٢٣٤ - فبراير ٢٠٠٥ .

(حـ)

حازم شحاتة: غياب فلسفة فكرية عن مسرح وزارة الثقافة - مقال - العدد ٢٤٣

نوفمبر ٢٠٠٥.

حجاج أدول: القلب المفتوح – قصة – العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.

حسن النجار: تطوحات امرئ القيس على أبواب الملك المقتول – شعر – العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.

حسن سليمان: القاهرة عروس تهبط الدرج – قصة العدد ٢٣٨ يونيه ٢٠٠٥.

حسن طلب: متتالية مصرية – شعر – العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.

– مبروك مبارك – شعر – العدد ٢٤٢ أكتوبر ٢٠٠٥.

حسين مروة(د.) المنهج التاريخى فى دراسة التراث – ذاكرة الكتابة – العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.

– الاستشراق من منظور مختلف – دراسة – العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.

– الاستشراق .. الفلسفة يين العنصرية ونقضها – ذاكرة الكتابة – العدد ٢٣٦ – إبريل ٢٠٠٥.

– الاتجاه الإيجابى فى الاستشراق – ذاكرة الكتابة – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

– صفحات من كتاب «النزعات المادية فى الفلسفة الإسلامية – ذاكرة الكتابة – العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.

– النزعات المادية فى الفلسفة الإسلامية – ذاكرة الكتابة – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

– الفلسفة .. جدل الخاص والعام – ذاكرة الكتابة – العدد ٢٤٠ – أغسطس ٢٠٠٥.

– موقع اللغة فى الفلسفة العربية – ذاكرة الكتابة – العدد ٢٤٢ أكتوبر ٢٠٠٥.

– الجاهلية بين مرحلتين – ذاكرة الكتابة – العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.

حسين يوسف(د.) ثورة يوليو بين نجيب محفوظ وأبطاله – دراسة – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

حلمى سالم: مقعد غير ثابت فى الريح – قوس قزح – نقد – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

(خـ)

خديجة مكحلى : شهد – شعر – العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.

خورشيد إقبال: اللغة العربية فى الهند – دراسة – العدد ٢٣٨ – يونية ٢٠٠٥.

– مساهمة الهنود فى الأدب العربى – مقال – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

(ر)

رابح بدير: الألبوم المسروق – قصة – العدد ٢٣٥ – مارس ٢٠٠٥.

رشا عزب: أحلام أكبر من الحرائق – وجوه – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

رفعت السعيد(د.): الإمام محمد عبده .. التجديد فى وعاء يمينى – دراسة – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

– حوار الحضارات وحوار الأديان – دراسة – العدد ٢٣٩ – يوليو ٢٠٠٥.

– حكايتى معه – ضمن ملف عن طاهر البدرى شيوعى من هذا الزمان – العدد ٢٤٢ – ٢٠٠٥.

رءوف توفيق: السينما عندما تقول: لا. (ملف عن أمريكا الأخرى) العدد ٢٣٥ – مارس ٢٠٠٥.

(ز)

زهرة بلعايا: غميضة – شعر – العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.

زين العابدين سيد: مستقبل الماركسية – أندروليفين – ترجمة – العدد ٢٤٠ – أغسطس ٢٠٠٥.

(س)

سامية أبو زيد: فنان والعنوان إنسان (ملف يوسف شاكر) العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.

سامى إسماعيل (د.) خفة الطائر الجميل – وجه العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥

سامية محرز: الخبز الحافى .. وثيقة الإدانة – شهادة العدد ٢٣٣ – يناير ٢٠٠٥.

سعد القرش: سحر من المغرب – قصة – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

سلامة زيادة: حمار الجسد – قصة – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

سمير الأمير: يجرى الفرات للجنوب – شعر – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

سمير عبد الباقي: كلنا فى الهم واحد – شعر – العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥.

سيد الوكيل: جدل الحواس فى أعناق الورد – نقد العدد ٢٣٥ – مارس ٢٠٠٥.

(ش)

شعبان مكاوى (د.): الطيب والشرس والقبيح، بعض وجوه التنين (ضمن ملف عن أمريكا الأخرى) العدد ٢٣٥ - مارس ٢٠٠٥.

شيماء الصباغ: تذكرة تورماى - شعر - العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

(ص)

صالح سعد: المسرح وجماليات التمرد - دراسة - العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

صلاح السروى (د.): ريحة العطش وإمكانات العامية - دراسة - العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.

صلاح جاد: تضامن - شعر - العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.

- أربع قصائد للعبث - شعر - العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

(ط)

طارق إمام: غرف القباطنة - قصة - العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.

طارق عيد: ع الحيطة - قصة - العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

طاهر البدرى:

- نحو مصالحة وطنية
- خطاب إلى وزير الداخلية
- حول مبادرة الرئيس بتعديل الدستور
- التعذيب لن يوقف مسيرة الديمقراطية فى مصر.

هذه المساهمات الأربع ، كتبها المفكر طاهر البدرى فى الملف الذى أعدته المجلة عنه فى عددها ٢٤٢ أكتوبر ٢٠٠٥ بعنوان :«شيوعى من هذا الزمان».

طلعت رضوان: عمارة يعقوبيان، الإبداع بين الواحد والمتعدد - نقد - العدد ٢٣٤ - فبراير ٢٠٠٥،

(ع)

عادل حسان: الهواة واستنساخ المسرح - مقال - العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

عادل صياد: الخطوات – شعر – العدد ٢٤٠ – أغسطس ٢٠٠٥.
عاطف أحمد (د.): خاتمى .. تفكيك الأنساق المغلقة(١) – فكر – العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥.
– خاتمى.. تفكيك الأنساق المغلقة (٢) – فكر – العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.
– فرج فودة: الغائب الحاضر – فكر – العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.
– الإرهاب.. قراءة من الداخل – فكر – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.
عاطف العراقى (د.): – مئوية الإمام (١) دراسة – العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.
– مئوية الإمام (٢) – دراسة – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.
عاطف عبد العزيز: مصحة الضمائر – شعر – العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.
عاطف عبد المجيد: كهؤلاء نحن – شعر – العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.
عبده المصرى: شهوة – شعر – العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.
عباس محمود عامر: العازف والحية – شعر – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.
عبير عبدالله: صياد الهوى قصة – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.
عبير عبد الهادى: رفيق الحنين – قصة – العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.
عدلى رزق الله: ولادة جديدة لمتحف الفن الحديث – الفن للناس – فن تشكيلى – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.
– الجماعات الفنية – الفن للناس – فن تشكيلى – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.
– زهران سلامة يعتصم بالرسم – الفن للناس – فن تشكيلى – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.
عذاب الركابي: أوتار الماء .. كيمياء الحفين والألم. نقد – العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.
عز الدين نجيب: ارتفاع وسقوط مريض بالسلطة اشتباك – العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.
عزت الحصرى: ابن أبيه.. تحولات الخوف والغضب – مسرح – العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.
عبد الرازق بادى: الظل – قصة – العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.
عبد الرحمن شاكر: الوجه المصلوب (ضمن ملف عن يوسف شاكر .. الفتى الطائر (وردة) – العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.

عبد الرحيم الماسخ: إفاقة – شعر – العدد ٢٣٨ يونيه ٢٠٠٥.

عبد الغفار مكاوى: تجربتى مع يحيى حقى – المصوراتى – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

عبد الغنى داود: فرسان الفن الراقى – وجوه – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

عبد السلام إبراهيم: القرين – قصة – العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.

عبد الستار حتيتة: حارة بلوبيف – قصة العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.

عبد القادر ياسين: ملاحظة أولية – مداخلة – العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.

عبد الناصر صالح: يزهو بقامته – شعر – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

عبد الناصر الجوهرى: وطن بقبعة من قش – شعر – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

عبد المنعم رمضان: الموت فى سبتمبر – شعر – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

عصام حجاج: تتشقق بطنى مرتين – شعر – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

علاء الدين وحيد: كنز الدخان .. عالم الحجارة والبشر – نقد لمجموعة: كنز الدخان لفخرى لبيب – العدد ٢٣٣ – يناير ٢٠٠٥.

على الألفي: مصر: يهود ومسيحيون ومسلمون، فجر الضمير – ملف – العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.

على عوض الله كرار: شاشة هتك العرض – سينما – العدد ٢٣٦ – إبريل ٢٠٠٥.
– فتاة بمليون دولار: سينما – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.
– سامية جمال.. المسرح الهاوى – شهادة – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

عماد أبو زيد: تحت الحصار – قصة – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

عماد غزالى: قصائد – شعر – العدد ٢٣٣ – يناير ٢٠٠٥.

عمرو دوارة (د.): حسن عبده .. الهاوى الأصيل – وجه – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

عيد عبد الحليم: الثقافة الهامشية فى مصر – دراسة وتقديم ضمن ملف عن نفس الموضوع – العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.
– محاكمة بنت من شبرا – قضية – العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.
– كتب – متابعات – العدد ٢٣٣ – يناير ٢٠٠٥.
– آليات السرد بين الشفاهية الكتابية – رسالة – العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.

– شعراء أمريكا ضد الحرب – ملف العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥.
– نبض الشارع الثقافى – متابعات العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥.
– كتب – متابعات – العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.
– نبض الشارع الثقافى – متابعات – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.
– كتب متابعات – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.
– عيد عبد الحليم – بلاغة الخطاب الشعرى – دراسة – العدد ٢٣٨ – يونية ٢٠٠٥.
– تمثال وحيد وسط الميدان – شعر – العدد ٢٣٩ – يوليو ٢٠٠٥.
– كتب – متابعات – العدد ٢٣٩ – يوليو ٢٠٠٥
– الإرهاب وأقنعة الكتابة – قراءة – العدد ٢٤٠ – أغسطس ٢٠٠٥.
– المثقف وتحولات السلطة – متابعات ندوة أدب ونقد – العدد ٢٤٠ – أغسطس ٢٠٠٥.
– نبض الشارع الثقافى – متابعات – العدد ٢٤١ – سبتمبر ٢٠٠٥.
– الصراع العربى الإسرائيلي.. هوامش تاريخية – قراءة العدد ٢٤٢ – أكتوبر ٢٠٠٥.
– حرائق الثقافة المصرية – مدخل (ضمن ملف عن كارثة بنى سويف» – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥،

(غ)

غادة نبيل: أحمد الشهاوى فى لسان النار – نقد – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

(ف)

فاطمة بريهوم: رجل أنيق فى الظلام – قصة – العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.
فاطمة ناعوت: اللغة والإنسان عند عماد أبو صالح – نقد – العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.
– ضرورة أن تكون النهايات حاسمة – شعر – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.
فاتن نصار: القصيدة القصيرة فى الأدب التركى – مقال – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.
فريد أبو سعدة: محمد صالح .. صائد الفراشات – إطلالة –العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.
فريدة النقاش: الخطابات الثقافية المأزومة، مهمشون وفاعلون – مقال ضمن ملف

عن الثقافة الهامشية – العدد ٢٣٣ – يناير ٢٠٠٥.

– سنة ٥٠١، الغزو مستمر – ملف – العدد ٢٣٦ – إبريل ٢٠٠٥.

– شاى القمر .. انتصار على الفناء – نقد – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

فريد عبد الكريم: حق مقاومة السلطة الجائرة فى المسيحية والفقه الدستورى – دراسة – العدد ٢٣٤ – فبراير ,٢٠٠٥

(كـ)

كريم الحنكي: كأنك مصر التى فى الضمير – شعر – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

(ل)

ليلى الرملى: رصاص الكلام والموقف الناصع – مسرح – العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.

لويس آيت منفلات: نزرا .. نحن نحلم – شعر أمازيغى – العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.

– أبحث عنك – شعر – العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.

(م)

ماجدة سعيد: جسد ×إعلان – رأى – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

ماجد يوسف: سداسيات – شعر – العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.

ماهر اليوسفى (د.): راشيل كورى الشهيدة والشاهدة (ضمن ملف عن أمريكا الأخرى) العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥.

مجدى توفيق (د.): الجميلات .. قضايا المرأة تسع قضايا العالم – نقد – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥ .

– كتابة الحرية والتناغم ملف من نعمات البحيرى – نقد – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

مجدى سراج: قصائد – شعر – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

محمد أبو الدهب: تقديم لملف إبداعات من بنها – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

- حساب قديم - قصة - العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.
محمد أبو زيد: مملكة السماء تثير الدهشة - سينما - العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.
محمد الدغيدي: عن لعبة الأقاصيص - نقد - العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.
محمد السعيد دوير: تأملات فى نهج الإمام - ملف - العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.
محمد السيد إسماعيل (د.): بوليس وثقافة .. إشكالية المثقف والسلطة - كتاب - العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.
محمد أبو شوارب: قصائد قصيرة - شعر - العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.
محمد حسن عبد الله (د.): ألاضيش الجيزاوي.. قراءة أسلوبية - نقد - العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥.
محمد رفاعي: غريب على دكة - قصة - العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.
محمد عبد الشفيع عيسى: نشأة الأمة ودلالاتها - دراسة - العدد ٢٣٣ - يناير ٢٠٠٥.
- حول نظرية القومية العربية - دراسة - العدد ٢٤٢ أكتوبر ٢٠٠٥.
محمد عبد العظيم : مطبخ السينما الألمانية الحديثة - سينما - رسالة الإسكندرية العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.
محمد عبد المطلب (د.): ثقافة الحرف فى شعرية حسن طلب - دراسة - العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.
محمد صالح البحر: للشيطان أغنيته الجميلة - قصة - العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.
محمد كمال: إبراهيم عبد الملاك.. صهيل وتراتيل فى بلاط العشق - فن تشكيلى - العدد ٢٣٥ مارس ٢٠٠٥.
- أنثى زغتينى تراتيل الجسد وترانيم الروح - فن تشكيلى - العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.
محمد ممدوح: انطونيو جرامش - دراسة - العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.
محمود إسماعيل (د.): العدالة الاجتماعية فى فكر موسى الصدر - دراسة - العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.
- الفكر الاجتماعى فى كتابات موسى الصدر - دراسة العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.

- جمهورة الأرضين .. رأس كاسح وجسد كسيح - نقد - العدد ٢٣٧ - مايو ٢٠٠٥.
- إشكالية المنهج فى تواريخ العصر المملوكى - دراسة - العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.

محمود أمين العالم: تكريم الشعر - ضمن ملف عن حسن طلب وأربعون عاما من الشعر - ملف - العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.

محمود الأزهري: نص المساء - شعر - العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.

محمود عبد الوهاب: آفاق التمرد.. قراءة نقدية فى التاريخ الأوروبى والعربى - كتاب - العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.

محمود قاسم: السينما الأمريكية.. حالة حرب دائمة - ملف - العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.
- ثورة يوليو فى السينما المصرية - ملف - العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

محمود نسيم : الموت كما يرويه نزار سمك - شعر - العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

مدحت أبو بكر : بطاطس يوچين يونسكو فى وكالة الغورى - مقال - العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

مدحت إمام: سوناتا أنثى العنكبوت - شعر - العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

محسن مصيلحى (د.): نحو تفعيل التمرد المسرحى - مقال - العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

مصطفى إبراهيم فهمى (د.): كتاب يستلزم كتاباً آخر - كتب - العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

مصطفى محمود: سنوحى بن الخوف - قصة الكسندر نميروفسكى - ترجمة - العدد ٢٣٣ يناير ٢٠٠٥.

مصطفى نصر: شمشون ولبلب - قصة - العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

مصطفى نطور: الثلج الآخر - قصة - العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.

مصطفى كامل السيد(د.): عن الثورة مجدداً - دراسة - العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.

مؤمن سمير: يلهو من هنا - شعر - العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.

مى عبد الصبور: ثرثرة عن الروح - نص - العدد ٢٣٨ يونية ٢٠٠٥.
- القهوة والشيطان - نص - العدد ٢٤٢ أكتوبر - ٢٠٠٥ .

(ن)

نازك ضمرة: خمس قصص قصيرة – قصة – العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.

نادر ناشد: قصائد – شعر – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

نبيل فرج: كتاب حازم شحاتة عن ميخائيل رومان – مقال – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

ندى مهرى: الجزائر .. الإبداع على قنبلة موقوتة – ملف – العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.

– عز الدين الميهوبى .. نحن بحاجة إلى دعم حقيقى – حوار – العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.

نزيه أبو عفش: عبدلكى وحلم الحياة المقطوع – تشكيل – العدد ٢٣٦ إبريل ٢٠٠٥.

نزار سمك: استحلال الوطن والمواطن – مقال – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

نضال حمارنة: إبراهيم صموئيل – حوار – العدد ٢٣٧ مايو ٢٠٠٥.

(هـ)

هيثم شرابي: الوداع يا عم حسنى أبو جويلة – وجه – العدد ٢٤٣ نوفمبر ٢٠٠٥.

(و)

وائل فاروق: عالم يموت – نقد – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

وجدان شكرى عياش: طراوة الماء – شعر – العدد ٢٤٢ أكتوبر ٢٠٠٥.

وديع أمين: المسعودى، المؤرخ، الرحالة، الجغرافي، رواد التنوير – العدد ٢٣٤ فبراير ٢٠٠٥.

– ابن رشد وتحرير العقل – رواد التنوير – العدد ٢٣٩ يوليو ٢٠٠٥.

– ابن رشد وتحرير العقل (٢) – رواد التنوير – العدد ٢٤٠ أغسطس ٢٠٠٥.

– الإمام الغزالى .. عدد الفلاسفة – رواد التنوير – العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.

وليد الكبيسي: إلى النقطة اللا نهائية – شعر مترجم – العدد ٢٤١ سبتمبر ٢٠٠٥.

(ي)

ياسر شاكر: يوسف صديقى وشقيقى (ملف يوسف شاكر) العدد ٢٤٤ ديسمبر ٢٠٠٥.

صوت جديد

قصة

سوء تفاهم مع القدر

هدير الصافورى

تقدم «أدب ونقد» فى هذا الباب صوتاً إبداعياً جديداً، هو القاصة الشابة هدير الصافورى. متعشمين أن تثبت أقدامها - مع الأيام - فى أرض الإبداع الشاشعة. وتأمل «أدب ونقد» أن تتمكن من تقديم صوت إبداعى شاب جديد، فى كل عدد، إيمانا من المجلة بحق المبدعين الجدد فى أن يحتضنهم منبر أدبى يعرض عملهم الأدبى للضوء، ويصله بالقراء، وتواصلا مع شعار المجلة المستمر: «دع ألف زهرة تتفتح».

«أدب ونقد»

يستيقظ مفزوعا على صوت المنبه، يرتدى ملابسه مستعداً للذهاب إلى العمل، يقوم بعمل كل شىء فى الوقت نفسه.. يعد الإفطار.. يرتب أوراقه داخل الحقيبة.. ينظر إلى الساعة من لحظة إلى أخرى يرتشف القهوة الساخنة بحذر وسرعة ينزل مسرعا وهو يكمل ارتداء ملابسه على درجات السلم يلقى تحية الصباح على من يقابله من جيران مع رسم ابتسامة مقتضبة.

يقف على رصيف المترو ممسكا بحقيبته ويضع التذكرة فى جيب البنطلون موزعا نظراته ما بين الساعة والاتجاه الذى سيقدم منه المترو وأحيانا إلى الناس.. هذا ما يفعله فى كل يوم، ولم يختلف الأمر كثيرا فى هذا اليوم بالذات سوى أنه لاحظ فتاة فارعة الطول جميلة الملامح وكأنها سقطت من حلم وردى تتجه نحوه.. تسارعت نبضات قلبه وجحظت عيناه محدقا للاشىء وأخذ يردد داخل نفسه «مستحيل.. مستحيل» لم يجرؤ على النظر إليها وادعى عدم الاهتمام وبالغ فى ذلك بأن نظر فى الاتجاه المعاكس لها شعر بنظرتها إليه وكأنها تصفحه حتى ينظر إليها مما زاد مبالغته فى الإصرار على ادعاء عدم الاهتمام سارت مبتعدة عنه بضع خطوات للأمام خطوات واثقة فيها تنبيه وتحذير ورجاء وكل ما كان يجول فى خاطره وهى تثابر فى جذب اهتمامه كلمة واحدة «مستحيل .. مستحيل، إن هذا لا يمكن أن يحدث معى أبداً. لكنه لم يستطع أن يمنع نفسه بأن يشعر بنوع من الفخر بأن هذه الفاتنة تحاول أن تجذب انتباهه هو الرجل المتواضع بثبات البسيط فى ملبسه مع أناقة حاول جاهدا أن يخفى ابتسامته المنتصرة وردد فى نفسه «محتاجين لأكثر من نظرة واحدة أو فرصة عارضة»، قدم المترو اتجه نحو الباب بترو صعدت وصعد من نفس الباب، لكن بعدها .. اتجهت يمينا واتجه يساراً وقد تحولت حالة الانتصار إلى انكسار «لكم أنا يائس حتى أظن أنها كانت تحاول أن تغوينى بوقفة ونظرة، لكم أنا وحيد وعجوز بائس» (بالرغم من صغر سنه)، بينما هو يفكر فى وحدته واحتياجه وأن هذه الفتاة أجمل من أجمل فتاة قد يحلم بها وجدها تتجه نحوه وتقف بجانبه وقد اقترب ذراعها

من ذراعه فتلامسا فإذا به ينتفض ويجذب ذراعه الصديع من لمسة واحدة وكأن ذراعه حمل ثقيل، «يالدفئها كيف فعلت هذا؟ كيف تجرؤ على أن تفعل هذا بي؟ كيف تجرؤ؟ كم أريد أن الكحمها الآن لقد أشعلت ناراً فى طرف ثيابى والآن يجب أن أدعى أنى أبداً لم أتأثر»، وادعى ولم ينظر حتى إليها واستمر فى ادعاء الإباء والبرود وأنه صعب الاصطياد، بعيد حتى عن لهيب لمستها، وتشاغل بالنظر إلى النافذة وهو يشعر بأن صبرها قد نفد وأن دموعها قد اقتربت، هذا ما شعر به أو ما أراد أن يشعر به.

وبعد لحظة هدوء جاءت سيدة تسأل عن كيفية الوصول لمكان ما فإذا بتلك الفاتنة تتبرع بالرد على السؤال وتكلمت بصوت عميق دافئ وقد سمع كلاما آخر بين كلمات التوجيه التى تعطيها لتلك السيدة عن الأنسب والأفضل والأسرع حتى أنه ابتسم ابتسامة واضحة أثارت تساؤلا فى أعين الأشخاص الذين يجلسون أمامه وحاول ابتلاع ابتسامته والتجهم، وتابع الحوار وهو يكاد يجن ولا يعرف كيف يحافظ على عقله فلجأ لحيلته القديمة «سوء تفاهم من المؤكد إنه مجرد سوء تفاهم من المستحيل أن تقصدنى أنا ماذا تريدنى أن أفعل؟!!».. وجاءت محطته واتجه نحو الباب شاعرا بنظراتها تلاحقه وترجوه وتحنق عليه، إلا أنه سار تحو الباب ونزل.. نزل مزهوا بظن.. نزل وصدره ممتلئ بهواء النشوة والانتصار ووعد نفسه بأنه سيحاول أن يتحدث معها فى اليوم التالى على المحطة، وكان يسير بل يطير إلى مقر عمله وعيناه بهما لون جديد وفرحة بأمل تركه ليذهب إلى العمل.

لم يستطع أن يتوقف عن التفكير فى جميع مشاهد ذاك الموقف وإعادة ترتيبها ووضع احتمالات معانيها وخرج فى النهاية بمعنى واحد يارب مكنش ضيعت فرصة عمرى فى أنى أكون مع بنت أجمل مما أتصور أو حتى أحلم».

شعر بالغباء والسذاجة وسوء التصرف، أخذ يؤنب نفسه معتقدا أنها لن تسامحه أبداً ولن تكرر محاولة التقرب إليه والتعرف به لأنه ببساطة أهانها وكسر كبرياءها،

فـهى لم تكن ذاك النوع الذى يلقى نفسـه على الرجـال وصنيـعـهـا فقط أراد أن يلكم نفسـه لكنه أخذ يواسـيـهـا بأن لهـا غدا يلقاها فـيه ويبرر تصـرفه بشىء من اللباقة ويتحدث معها ليبدأ بذلك قصة جديدة.

وفى اليوم التالى تهندم ووضع العطر الخاص بالمناسبات ونزل يتبختر، فهو ذاهب إلى فـاتنة تريده وعندمـا وصل إلى رصـيف المحطة وجـدها تصـعـد إلى المترو وفى عينيها نظرة إحباط لم يخف سروره بأنها بالفعل كانت تنتظره أو هذا ما أراد أن يظن. فلقد تأخر بضع دقائق بسبب هندامه ولعن الحظ السيىء والقدر المعاند دوما لرغبته وشعر بأنه محاصر بلعنة سوء التفاهم وسوء رد الفعل وعدم التقدير الجيد للمواقف.. وسار غاضبا فى طريقه ولم تكن له رغبة حقيقية فى الذهاب إلى عمله لكنه ذهب على أية حال ، ولليوم التالى لم يستطع أن يتوقف عن التفكير فيها أو أن يعد نفسه بيوم فيه تشرق له شمس ينعم بدفئها وضيائها.

لكن الدنيا لا تعطى راغبا فيها، وتبسط يدها لمن يرغب عنها هذا هو حال الدنيا منذ الأزل.

بعد ذلك قرر أن يكسر مخاوفه وأنه لن يخسر شيئاً لأنه ببساطة لا يملك شيئاً واضمر فى نفسه أن يتكلم معها مهما كانت العواقب حتى يهدأ صراع يدور فى رأسه وسؤال يردده قلبه وكأنه طفل لحوح هل هذه هي؟ هل أفتح بابى بعد؟

لكنه لم يرها لم يجدها لقد تشابهت النساء جميعاً أخذ يحدق وينظر أنه لا يعرف وجهها يقينا ودارت الأرض من حوله وأخذ ينظر ويحدق لأسبوعين حتى لمح نظرة فيها بريق وفيها احتياج أكيد، وحاول أن يدقق فى ملمح منها حتى يتعرف عليها فى اليوم التالى حيث أن القطار قد أتى وقد صعدت وصعد هو الآخر لكن كلا فى عربة منفصلة.

تخبطت الأفكار فى رأسه بين يأس وأمل، وأمل يائس، ويأس بأمل.. وأخذ يدعو فى صلاته أن يجدها ويتحدث معها مهما كلفه الأمر فقد احتلت رأسه بلمسة وكلمة

ونظرة خاطفة.

وفى اليوم التالى ظن أن دعاءه قد استجيب له، فقد وجد نفس النظرة وإن كان غير متيقن من الشكل ففاتنته الغامضة كانت أطول وأنحف وأجمل إلا أنه لم يكن متأكدا منذ البداية من شكلها مما جعله يتشكك فى شكوكه ويثق فى نظرة الاحتياج.. وخطا نحوها خطوات واثقة وإن كان هذا لم يمنع تخبط ركبتيه وهو يلقى التحية وخاطبها وكأنهما يكملان حديثا بالأمس أو كأنهما على موعد، وقد فكر أنه ربما يخطئ فى الشكل لكن حتما لن يستطيع أن ينسى هذا الصوت العميق الهادئ والمعانى المنسابة منه، وحين سمعها كان الصوت مختلفا لكن النظرة أخذته بعيدا وقد أراد أن يصدق أنها هى وتحادثا وتعارفا وعلى غير حال الدنيا معه استجابت له وبادلته الاهتمام بل وبالغت فى ذلك بادعاء الغيرة أحيانا بالرغم من حداثة مدة تعارفهما. وكان سعيدا رغم كل شىء فى البداية وأخذ يفكر فى الزواج منها والاستقرار مدى الحياة مع هذه المرأة التى ظن فى البداية أنها جميلة ثم وجدها ليست جميلة جدا كما كان يظن، وظن أن صوتها دافئ ثم وجد صوتها ساذجا سطحيا إلا أنه لم يتأثر بذلك وكان مع النظرة، والتى بعد عدة لقاءات قصيرة أصبحت بلا معني، ينظر إلى عينيها فيشعر بنظرته ترتد إليه كما ترتد الكرة عن الحائط، فشك فى سخاء القدر وأيقن أن هناك شيئاً ما غير صحيح وأنها لا يمكن أن تكون أقصر وأسمن وأقل جمالا وإن كانت غير قبيحة وتكون بالرغم من كل ذلك هى ذاتها تلك الفاتنة ومع شكوكه حدث ما كان يخشاه بينما كان يقف مع تلك الفتاة رأى الفاتنة واقفة ترمقه بنظرة نفور واشمئزاز وكأنها تقول له كيف تفضل هذه على أيها الأحمق لقد نجوت منك، واهتزت الأرض من تحته واختلفت نظرته إلى الفتاة التى تكلمه.. تكلمه كثيرا كلاما لا طائل منه كلاما لا يعنيه ولا يهتم به، وتطالبه بمعاملة الأحباء وهو يريد أن يجعلها تتوقف عن الكلام فقط ليعتذر عن سوء تفاهم مع القدر.

قصة

علاقات جديدة

محمد حسن العون

وقت الغروب، تخفت حدة الزحام قليلا وسط المدينة واستعداداً لتلقى أفواج جديدة من المتزاحمين مع قدوم الليل، للسهر فى المقاهى والمطاعم أو للشراء من المحلات المنتشرة على جانبى الشوارع، أو لمجرد التنزه والفرجة.

يتأمل الواجهات، يتسكع على الرصيف، ليس عنده أرخص من الوقت، الذى يمثل له فراغاً رحباً يرتع فيه بلا قيود، بلغ الثالثة والعشرين، ليس له مهنة محددة، لم يكمل تعليمه الثانوى، يلقط رزقه كيفيما اتفق، يعمل أحياناً فى ورش صغيرة، لكنه لا يستمر طويلاً، يدب الملل فى نفسه قبل أن يتعلم الحرفة فيتركها ويمضى على غير هدى، لا يطيق صبراً على مشقة العمل طوال اليوم ورذالة الأسطوات وتحكمهم من أجل يومية.. بضعة جنيهات يسعى ويتلمس طريقه للعمل مع التجار الكبار تجار المخدرات.. أمنيته أن يغتنى ويكسب الألوف يعرف بعضهم، يسكنون فى نفس الحي، منهم من ورث المهنة أبا عن جد ومنهم من كان صعلوكاً لا يملك ثمن السيجارة، ثم ظهر على وجه الدنيا رغم أن سعيه نحوهم يقابل

بالازدراء لكنه لم يفقد الأمل ويحرص على التقرب من صبيانهم يتذلل لهم رغم قسوتهم وتكبرهم ورغم حقده عليهم فى نفسه فإنه يتحملهم وهو يضمر لهم الشر لو تمكن يوماً فلن يرحم منهم واحداً.

الوجوه تمر به، هموم تمشى على قدمين، أسعار المعروضات باهظة رغم الإعلان عن التخفيضات، ويبصق ويتابع سيره، ويخنقه الجفاف، يبحث عن نسمة طرية تهب من جسد ناعم وليس هناك سوى الأجساد الخشنة، يشعر بالملل، يتابع سيره حتى آخر الشارع يلمح من بعيد ثلاث على الرصيف المقابل، تنبعث فى نفسه نشوي، يعبر إليهن الشارع، يشعل سيجارة ويتتبعهن، صاحب مزاج، تروقه الفتيات الرشيقات، ذوات البناطيل الچينز، والفساتين الضيقة، يسلط عينيه، لعابه يبلل طرف السيجارة وهو يسحب أنفاسها هائما، يبصق ويتحسس جيبه بحذر.

بالأمس سب الدين لأبيه، لو تجرأ مرة أخرى وعنفه.. سيصفعه، رجل خائب ليس فيه رجاء لم يكن يعرف إلا الضرب أسلوبا للتربية مازالت العلامات التى أحدثها حزامه الجلدى الغليظ تلون جلد ظهره بالندوب.

الليل ينشر عباءته السوداء لكن الأضواء الكثيفة الصادرة من مصابيح الشارع والمحلات تتكفل بتبديد الظلام والفتاة الوسطى ترتدى قميصاً خفيفاً يطير عقله لمرأى ظهرها المشوق وما يشف عنه القميص.

تتجرد يتكشف جسمها، لدن.. مثير، تضع ملابسها تلقيها عنها بإهمال على قطع الأثاث فى غرفة النوم، وهو يقف بجانب الدولاب يراها، دون أن تلقى له بالاً تقف عارية تسرح شعرها الغزير وتتأمل تفاصيل جسدها أمام المرأة تتثنى بدلال وهى تتناول قميص نومها ترتديه فيبرز مفاتنها إلى حد الجنون، يتصبب عرقه تتسارع ضربات قلبه وهو يقترب تتضجع على السرير أمامه يدنو حتى يشم رائحة جلدها يرفع كفه ليلمسها.. تدخل أحد المحال فجاءة فتتهاوى خيالاته.

الزحام يشتد تدريجيا يضيق بصخب المارة وأصواتهم المتنافرة، ينتظر خروجهن بنفاد صبر، يتظاهر بالفرجة على الواجهات، وعيناه ترقب باب المحل الذى غيبهن، تزوغ نظراته خلف ساقين شديدتى الاستواء، يتحرك ليتبع صاحبتهما يمشى بضع

خطوات يخرج علبة سجائره قبل أن يسحب السيجارة .. تلتفت امرأة فى نهاية الثلاثينيات رغم لدونة جسدها ورشاقته، يتراجع، يفضل الفتيات الأصغر سناً فهن أكثر أمانا.

أخطأت الصفعة وجهه.. لكنها هوت على رقبته، بأسرع مما تخيل، كانت المرة الأولى تراهن مع زملائه الصبية أنه سيفعلها ويهرب.. قبل أن تلحظه تشجع معتمداً على خفة حركته وسرعته فى الجرى تقدم بحذر حتى أصبح خلفها تماماً بينهما خطوة واحدة سيدة فى منتصف العمر جميلة ممتلئة الجسم أغراه بطء مشيتها وسيرها بمفردها، على الرصيف الذى ألهبته شمس الظهيرة فخلى من المارة تقريبا، سدد نظره بقوة إلى منتصف جسمها، لم يهب رغم الرشعة التى أصابته مد يده غرس أصابعه، وقد بلغت به الأثارة قمتها لهث ككلب جائع، وأنغمس فى طراوة اللمسة بكيانه كأنه فوجئ بما فاق توقعه، ارتجف للحظة كانت كافية لتلحقه المرأة بكل الغيظ الذى شب كالحريق فى نفسها لكنه نجح فى التخلص والفرار بعد أن نال عدة صفعات وتمزق قميصه وجلد صدره من ضراوة يديها وأظافرها وهى تحاول أن تقبض عليه، وتتوعده من بين شتائمها باقتياده للشرطة أستمات رغم الهلع الذى أصابه فى التملص منها، وهو يبادلها السباب، حتى انفلت هاربا بأقصى ما يستطيع وشبح الشرطى يطارده أيامها كان أخوف ما يكون من رجال الشرطة أو التعرض لهم ما أن ابتعد بما يكفى حتى غادر الشارع الكبير ليلتقط أنفاسه فى حارة صغيرة مزدحمة بالدكاكين والورش، منتشياً بالإثارة التى حققتها مغامرته سعيدا رغم العلقة حتى أنه لم يكن يتمالك نفسه من الضحك فى كل مرة يحكيها لأصدقائه ويتعالى ضحكه أكثر وهو يذكر العلقة الأخرى التى نالها فى البيت بحزام أبيه عقاباً له على تمزق قميص المدرسة وعلى تشاجره مع زملائه حسب ما ظن.. وهو يحاول عبثا تأديبه.

رغم تلك الحساسية الغريزية لدى الإناث، التى تكتشف أى رجل خبيث النوايا يتتبعهن، أو يحاول أن يقترب منهن مشتهياً أجسادهن، ولو بمجرد النظر، مهما تظاهر بالبراءة.. أو بأنه لا مؤاخذة لم يكن يقصد، فإن البنات الثلاث لم ينتبهن له،

ربما لطول خبرته بمطاردة الفتيات والتلصص عليهن، وتعلقه المزاجى الحاد بكل ما يتصل بعالم الإناث إلى حد الهوس - بالإضافة لهوايته الشاذة - جعله يكتسب حذرا أصبح هو الآخر يكاد أن يكون غريزياً.

مرت ساعة وهو خلفهن.. من بعيد، حدد هدفه من البداية، أصبحت الآن على اليمين، بعد أن كانت فى الوسط أجملهن، ينتقى الأجمل دائما، تحسس جيبه.. وبصق ثم جذب النفس الأخير من سيجارته وأسقط العقب من فمه بحركة يده السريعة، قبل أن يتقدم مقتربا من الفتاة بخطوات حذرة مركزاً انتباهه على موضع محدد من ظهرها.

شبقه الدائم لم يرتو أبداً - أبعد عنى أنت مقرف - هكذا صاحت فى وجهه الوحيدة التى أحبها، وهو على أعتاب الشباب، ظل لأسابيع يترك مدرسته الثانوية مبكرا، لينتظرها على الناصية القريبة من باب مدرستها، ويتبعها حتى تقترب من بيتها ثم ينصرف، زميلاتها لحظنه فأخذن يتغامزن ويتضاحكن، بينما تعبس وهى بينهن ويبدو الضيق على ملامحها الجميلة، لكنه لم يتراجع، انتهز فرصة خروجها بمفردها يوما، واقترب منها ليكلمها وهو يبذل جهده مهذباً، لكنه فوجئ بردها العنيف، فحاول أن يستوقفها ليبين حسن نيته وصدق مشاعره، فجذب يدها، ولم يكد يلمسها، حتى شعر بكف ضخمة تقبض على كتفه وتزيحه بعيداً عنها لم يعرف أن كان أخوها أو أحد أقربائها لكنه لو كان حماراً يجر عربة أشرس العربجية، فى أشد المطالع وعورة، لما كانت العلقة أرحم لم تتمزق ملابسه فلم تكن هناك فرصة للتشابك بالأيدى أو لتجاذب الملابس، ضرب متوال، لم يدر إن كان صفعات أم لكمات، أم الاثنين معاً، تلقاه فرادى ودفعات، حتى تكوم على الرصيف بلا حراك.

لم يحك لأصدقائه ولم يسخر أو يضحك ظل طريح الفراش لأسبوعين حتى أن أباه أشفق عليه رغم شدته فأكتفى بتلك النظرة الحزينة التى تعكس خيبة أمله يوجهها له بين الحين والآخر.

أما هو فاختلق حكاية لم تنطل على أحد يبرر بها الكدمات والجروح التى أصابته وعبثا حاول أصدقاؤه أن يستخرجوا منه السر حتى عن طريق المزاح الثقيل لكن شعوره بالخزى منع لسانه النطق، راوغهم ولم يكن قد أخبرهم عن الفتاة وحبه لها

شيئاً فلم يخمن أحدهم السبب لكنهم ورغم حالته أشبعوه سخرية وهم يعرضون عليه الانتقام إذا عرفهم أو دلهم على الذين ضربوه صاح أحدهم.. وحياتك نحرقهم نولع فيهم بجاز ولا ندلق عليهم مية نار..

علقت العبارة الأخيرة بذهنه فكر فيها طويلا شاغلت خياله، ياله من انتقام جدير بها هي.. والحيوان الذى أوسعه ضرباً، لكن أنى له أن يظفر به وهو لا يتذكر حتى ملامحه، ولا يعرف من يكون ،فليكتف بها.

وجهها الرائق المنمق التقاطيع وتأوب ملامحه الجميلة، حتى يتباهى أقبح الوجوه بدمامته إذا قورن بالمسخ الذى ستتحول إليه.

على كرسى فى عمق مقهى قريب من بيتها، جلس أياما متعاقبة، يرقب حركة المارة فى الحارة، يراها فى موعد عودتها من المدرسة، الزجاجة مخبأة بين طيات ملابسه، الازدحام لا يدع له فرصة لتنفيذ انتقامه خطته أن يفعلها ويهرب دون أن يشعر به أحد ولا حتى هى نفسها فكر أن يختبئ فى بئر السلم ويباغتها وهى تهم بالصعود لكنه وجد شقتى الدور الأول مفتوحتى الأبواب على الدوام، ومدخل العمارة يشغى بالأطفال كساحة المولد، تراجع مكفهرا، ساخطا على الزحام، وعلى سكان الشقتين وأطفالهم وعليها وعلى نفسه والعالم والدنيا بأسرها.

الليل ستار لكنها لا تظهر فى الحارة بعد المغرب، يتململ فى وحدته على المقهي، رغبته المستعرة فى الانتقام تخنقه، عزم على تحقيقه مهما كان الثمن دفعه اليأس لتغير خطته، قرر أن يلقى عليها محتويات الزجاجة وسط الناس وليكن ما يكون..

لكن عينيه وقعت بالمصادفة على مشهد من فيلم يعرضه تلفزيون المقهى وطبيب يحقن مريضه، السرنجة ملأت الشاشة فى لقطة مقربة سريعة لكنها كانت كافية لتوحى له بفكره.

عند عبورها لأول منعطف فى الحارة، أندس خلفها من بين الزحام، مستترا به، وقد أعد عدته، صعب عليه أن ينال وجهها، فلا بأس من أن يشوه ظهرها، يترك علامة لا تمحى على جسدها الجميل، أبرز سن الحقنة من ثقب دقيق فى جيب سترته، وجه يده القابضة على سلاحه من داخل الجيب، اقترب تماما ثم ضغط أصابعه بشدة

مفرغا المادة الكاوية دفعة واحدة على منتصف جسمها.

استغرق الأمر لحظة، تراجع بعدها ليخلى ما بينها وبينه من مسافة وأكمل سيره بخطوات ثابتة.

قبل أن يتوارى خارجاً من الحارة، لمحها تشرع فى الجرى وهى تقبض بيدها على حواف البقعة المتآكلة من جونلتها وبدا من سرعتها وتخبط خطواتها المذعورة قدر الألم الذى أحدثه احتراق لحمها هذا الذى تمنى أن يراه وكان على استعداد أن يدفع حياته ثمنا ليلمسه بالتحديد نفس هذا الموضع، المشوه الآن لن ينعم رجل بعده بنعومة استدارته.

ابتعد مسرعا، وهو يصفر بسعادة لحن أغنية شعبية يحبها ويهز رأسه مع النغمات منتشيا، لم تكن سعادته فقط لأنه نجح فى الانتقام منها أو لأنه فعلها وأفلت كالشعرة دون أن يضبط دون حتى أن يشعر به أحد ولا هى نفسها تماما كما أراد.

لكن لأن ثمة شعوراً غلب على نفسه مرتبطاً بجسدها الذى طالما اشتهاه وحلم به، أسعده أن أصبحت هناك، أسعده أن أصبحت هناك علاقة بينه وبين هذا الجسد الأنثوى الجميل علاقة لا يمكن محوها هو فقط صاحب سرها بل وصانعها رغما عن أرادتها وعن رأيها فيه وأنه بشكل أو بأخر استطاع الاتصال بها، ويستطيع مع غيرها.. وغيرها بإمكانه أن يقيم تلك العلاقة مع أى فتاة يختارها دون أن تستطيع التعالى عليه ولا أن ترفض مهما كانت جميلة نوعاً جديداً من العلاقات خاصاً به وحده.

قصة

عينا أمى

عزة رشاد

تعلقت عينا جدتى الشاحبتان بالوشاح السماوى الفسيح، وكان آخر ما قالته بصوتها العجوز المتقطع: يرى ابن آدم ما يريد.

أسبلت أمى جفنيها برفق دون أن تذرف دمعة واحدة لكنها أجهشت بالبكاء عندما أنسكب صحن المرق من يدك ولسع ساقى يوم موسم عاشوراء. أتراك تتذكر؟

أمضت أمى طيلة ذلك النهار تعد الطعام.. ذبحت البطة وأعدت الفتة بالخل والثوم كما تحبها أنت، على أمل أن تعيد لك بهجتك المفقودة مع المرض الذى أصابك بعد انتقالنا لدارنا الجديدة وخلاصنا من دار جدى التى رغم وسعها كانت تضيق علينا، إذ كانت تستأسد فيها عمتى وتقتنص الفرص لتنكل بأمى التى كانت مستسلمة فى البدء ثم فاض بها الكيل، فتخطت أصوات شجارهما قلب الدار إلى الشوارع المحيطة حتى «أكل الناس وشك».

بعت قيراطى أرض هما كل إرثك لأبيك كى تبنى لنا داراً صغيرة ومستقلة. مازلت أتذكر وقوفك تحت صورته خافضاً رأسك تبكى بدون صوت. صورة جدى كانت أول ما علقناه ببيتنا الجديد الذى نفذ المال قبل أن تكتمل حيطان حجرته الأخيرة. مازلت أسمعك تقول مجيباً على القلق المتربص بعيوني: تبقى بلكونة نشوف منها العالم.

فى تلك البلكونة صرت تقضى أغلب وقتك، تشرب الشاى وتشوى الذرة التى كنت تحبها كثيراً ثم عافتها نفسك كأغلب صنوف الطعام بعدما مرضت. زهدت النوم، الأكل وأيضاً.. وأمى التى وثبت تصنع بنفسها الأعاجيب، تدهن وجهها بمساحيق لم أعرفها من قبل، كنت أراها تشبه فى صخب ألوانها بيض شم النسيم - ولم أتخيل أنى سأضعها على وجهى كل يوم كما أفعل الآن - كما راحت تلبس ثياباً عجيبة ذات ثقوب واسعة كانت تذكرنى بشباك الصيادين، وذلك اليوم طبخت لنا بطة سمينة رفضت أن تطعمنى كبدها قبل أن نجتمع حول الطبلية لنأكل معاً.

خرجت حانقة إلى فضاء العالم فرأيتها.. المرأة التى تسكن قبالتنا وحيدة، تلك التى سمعتهم فى البدء يحكون أنها جاءت من المدينة البعيدة لتعيش فى أمان أرضنا بعد أنها خذلها خبث المدن، ثم راحوا فيما بعد يجزمون أنها تخاوى جنياً شارداً يجعلها تأنف التحدث للناس وتلبس ثيابها الشفافة الغريبة دون وجل، وهناك أيضاً من أكد أنها ممسوسة أو مجنونة فتحاشاها الجميع حتى أمى.

كانت عيناى تتبعانها بفضول حين رأيتك فى ذات اللحظة قادماً بخطوات مرتبكة وعنق ملتو، هل كنت تتابع ظلها بعدما توارت وراء ضفة بابها نصف الموارب؟ «ظلها الذى بدا لى فى تلك اللحظة طويلا جامحاً، وخليقاً بأن يكون أحد الأشباح التى كانوا يخيفوننا بها لنكف عن الصياح» أن كنت تتابع ظلاً أبعد منها تعذر على رؤيته فى ذلك الوقت؟ الشىء الذى لن أنساه أبداً هو أنك حين بلغت الدار عبرتنى دون أن تقول لى أية كلمة.. كأنك لم ترني.

وحالما نادتنا أمى وتراصصنا حول وليمتنا.. غص حلقك بأول رشفة من المرق وانسكب الصحن من يدك لاسعاً ساقي. انسحبت أمى إلى حجرتها حائرة، باكية،

ولما ابتلعت ألمى وتبعتها رأيت حبات دمعها تتساقط بلون المرق.. فأحسست بالمرق الساكن داخلى ينسكب هو الآخر فى تلك اللحظة. كأنى كنت خائفة من شىء مبهم، لم أواجهه من قبل ، حتى فى أكثر مشاجرات أمى وعمتى ضراوة لكنك لم تلاحظ ذلك.

رأيت أمى بعد قليل تحتضن طرحة أمها السوداء كأنها فقدتها تواً. بكت كثيراً ثم جففت دمعها وخرجت بجلبابها الأسود برفقة جارتنا العجوز. سمعتهما تتهامسان بأشياء عجيبة عن الشيخ الذى يفتح الكتاب ويكشف الخبايا.

بعد برهة من الوقت عادت منفرجة الأسارير، تحمل ورقة مطوية أخفتها تحت وسادتك وثلاثة أعواد من البخور صارت تشعلها واحدا تلو الآخر على مدار الأيام الثلاثة التالية ثم راحت تجمع الرماد المتبقى منها وألقته بالنهر صبيحة اليوم الرابع، وبقيت تراقبك من بعيد، وبقيت أنا أراقبها وأراقبك وأراقب جارتنا الغريبة وأشباح الأفق البعيد.

شيئاً فشيئاً عاودتك بهجتك الغائبة، زغردت أمى حين ظنت أنك تعافيت، سكبت طست ماء أمام الدار ووقفت تضفر شعرها المبتل أمام الشباك وتتلقى التهانى من جاراتنا الطيبات.

تعافيت أخيراً.. صرت تضحك وتثرثر وتنام. تأكل حتى لا تترك لنا ما يكفينا.. تضحك فنضحك، لكن تغيبك عن الدار تزايد بعد استلامك لعملك الجديد بشكل نوبتجيات كانت تحتم غيابك نصف الأسبوع ، فحمدنا الله على كل شىء.

يوماً بعد يوم صرنا قلما نراك، حتى انقطعت عنا وتركتنا.

علقت صورتك أمامى لسنوات طويلة.. أكوم لعابى ثم أبصقه عليك كل مساء لأنك تركتنا فى ليلة بلا قمر، دون أن تخشى أن نسقط أو نتعثر كنت أستحضرك فى نومى فتأتينى متلفعا بثوب شفاف، عذبت نفسى لسنوات طويلة وأنا أتخيله يخص تلك المرأة الممسوسة التى اختفت عقب زيارة الشيخ فأكثرت أمى له الدعاء. عذبت نفسى بشكوك لم امتلك عليها دليلاً سوى بقايا كلمات ونتف عبارات لم أجرؤ قط أن أصارح

أمى بأنى سمعت جيراننا الطيبين يصبونها بأذنيها، عن ظنونهم تجاهك وتجاه تلك المرأة.

تأتيني، فأصفعك كثيراً حتى تتخدر يداى وتغيب ، فأبدأ بعدها فى البكاء، وفى الصباح أسير فى شوارع لا تؤدى إلى مكان، وتحملنى ميادين غريبة إلى أخرى أكثر غرابة، أضيق حدقتى عينى لأبحث عن وجه أشبهه فى سيل الوجوه المتدفقة حتى أنسى ملامحي، أتوه عن نفسى وأعود لأمى فأجدها تتحدث عنك كأنك كنت معنا منذ قليل.

احتجت سنوات طويلة كى أنسى الطفلة التى كنتها.. كان لابد أن انزع الزغب الأسود الذى يصل ما بين حاجبى كلما نما كى أمحو صورتك الملتصقة فى وأمضى..

أخبرتنى زميلتى فى العمل أنى قليلة الكلام، لم تقل أنها لهذا السبب تخشانى فى كثير من الأحيان. أما زميلنا الجديد فيشكو لها من أنه لا يعرف كيف يتحاشى الرصاصة المصوبة من عينى كلما تطلعت نحوه.

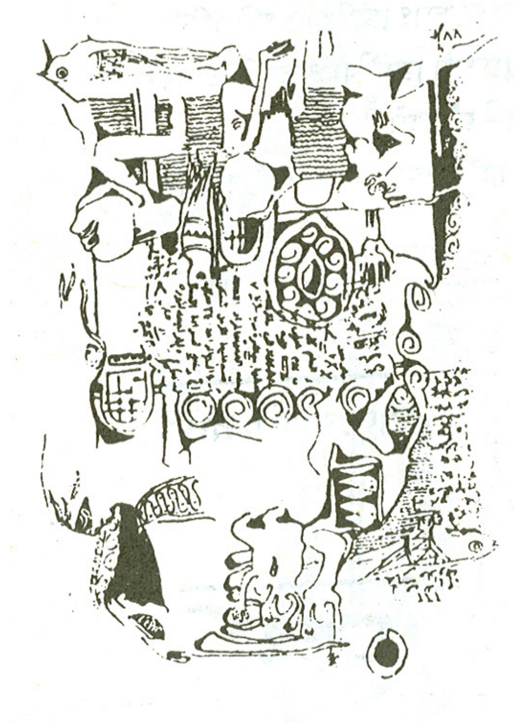
انظر فى مرآتى فأراك واقفا ومتشبثاً بحبالى الصوتية؟ أو مارقاً من عينى هوساً متجدداً فى الثأر، لا يطفئ من غلوه الأفكار التى تعبر برأسى حول مكروه ربما أصابك وجعلك تتركنا صاغراً حتى الموت لن يكون عذراً لغيابك الطويل.

وحدك تعرف كم احتجتك وكم عانيت فى عراكى مع ذاتى كى أكف عن انتظارك.

وحدك تجعلنى أرى كيف لا أشبه أمى التى كلما رغبت فى مشاغبتها أقول لها أنك لن تعود،

عندئذ تحتج وتثور، تؤكد لى أن هناك من سحروا لك» وأن الله قادر على شفائك وإعادتك.

أمى التى مازالت نظرتها معلقة بالباب فى انتظارك، مازالت أيضاً تترك لك نصيبك من فتة الخل والثوم التى تحبها، وتحفظ لك بقلبها مشاعر، ربما أنا بسببك لن أعرفها أبداً.



أمى التى حين أتهكم على شيخها الذى لا يجيد القراءة تغمض عينيها طويلا وهى تتمتم بكلمات مبهمة ثم تصيح فى غاضبة:

اخزى الشيطان ونامي.

أغلق جفنى على أبجديات الكتابة تخمش عينى وهى ترسم أمامى سؤالا حائراً بلا جواب:

لماذا لايرى ابن آدم سوى ما يريد.. يا أبي؟

قصة

انظر

غادة عبد الظاهر

انظر سلسلة الأكاذيب التى كنت أرهق نفسى فى تلفيق حلقاتها الدقيقة المراوغة على ضوء خافت هو كل المتاح فى دنياي.

حتى يتقرح طرفى ثم أقدمها لقلبى المحتضر ليتسلقها وهو فى النزع الأخير حتى لا يسقط فى جب حياة أكثر كآبة من الموت.

انظر كيف كنت أجيد طهى الأوهام الحادة وأقدمها له متبلة على طريقتى حارة ليلوكها باستسلام وقد سالت الدماء من شفتيه لينصرف وقد قنع بما يقيم أودا كاذبا.

انظر كيف كان يحمل على تعاطى اليأس أمرا واقعا حتى أصبح فيما بعد يحمل صحافة كطفل المجاعة طالباً حصته المقررة ثم ينتذ منى ركنا قصياً وقد عكف عليها ليأتبنى نبضة وكأنه يصدر من أعماق سحيقة لبئر مهجور.

انظر ومنطقة من دمائى تراودها فكرة الثورة كيف كنت أمضدها وأنثرها فى الطريق وأمضى دون أن أعيرها أدنى التفاته



انظر كيف اخضعت لظروف الجب اعضائى وأعماقى حتى أصابها ضمور واضمحلال

ولكن انظر يا عزيزى كمد الاحتياج إليك كيف غافلنى وتفاقم وصنع ورما حجمه عشرون عاما فى منطقة متوارية من جسدى انظر كلما حاولت استئصاله نبت من جديد فى تحد سافر.

شعر

صرخة

(إلى أحبائى اللى ضاعوا فى محرقة بنى سويف)

رجب الصاوى

أعمل إيه..
فى عيونى اللى ما بتبكيش
واللى بقالها سنين مقتوله
وما بتشتكيش
أعمل إيه..
لو فجأة قالوا لى أصحابك ماتوا
فى مسرح خربان
بيعف عليه الدبان
وحيطانه شقوق تعابين
مسكون بالجان
أعمل إيه..
والصوره اللى بتظهر قدامي
جنان فى جنان
أعمل إيه فى ولاد البعدا

اللى بيملوا حياتنا بفقر
وتخاريف وفساد وديدان
أعمل إيه يا أصحابي
دلوني..
أعمل إيه لو جوني
حازم أو صالح ونزار
وبهاء ومصيلحي
أعمل إيه..
وأنا مش قادر ..
ويتيم فى الأول
ويتيم فى الآخر
لاف إيدى ورد أرشه فوق أجسادهم
ولا جوه روحى ميه تطفى النار
أعمل إيه..
فى صحبتك يا نزار
وف قلبك الطاير على الأشجار
وف ضحكتك يا عم حازم
وف روحك اللى بتكره الأشرار
وحا عمل إيه..
فى حضنك الدافى الجميل
يا عم صالح
وأنا بابكى قدامك حزين
على صاحبنا اللى مات
وانتوا اللى كنتوا
أحلى م الإخوات
قولوا لى أعمل إيه..

شعر

قصائد قصيرة

محمد السيد إسماعيل

ضرورة «السّقاء»

أحياناً أتخيل النهار شيخاً أبيض اللحية
يسير متكئاً على حواف البيوت
وعند الظهيرة
وقبل أن يشتعل رأسه
لابد وأن يكون أمامه
عدة ينابيع من المياه
وإلا مات على الفور
وانفجرت دماؤه سريعاً
كى تملأ الآفاق
لهذا

كان خروجى ضرورياً
على مدى عشرين عاماً.

سحيم

فى اللحظة الأخيرة التى رأيت فيها كل ذلك البياض
رأيت صورتى وأنام فوق سنام الناقة التى أعتليتها
فى رحلتى الأولى من الجنوب حتى هذه البلاد
الناقة التى ظللت أدفع إصبعى الصغير فى سنامها
حتى رأيت لحمها الأبيض
مثل لجة المحيط..

منولوج

لو أننى تمكنت
بعد كل ذلك العمر
أن أمد يدي
هكذا إلى الأمام
كما أفعل الآن
فأجد ثمرة يانعة
لا تذكرنى بالرءوس الكثيرة التى تحولت إلى طيور
ولا بالسيف الأبيض اللامع
الذى تدلى لسانه من كثرة الهذيان
لو أننى تمكنت
لكان من الممكن جداً
– كما لا أفعل الآن –
أن أعبر طريق الجسر

دون خوف حقيقي
من أبناء «الحرب».

اليعسوب

ها أنذا
فى الموضع الذى أرى الحياه فيه
مثل نقطة أخيرة
وليس ثم الآن ما يمنعني
بعد انتهاء رحلتى المثيرة
من أن أظل بين كل ذلك الفضاء
نجمة مرتبكة
أو أن أصير زورقا من فضة
تعود فيه الملكة

شعر

حاسة مشوشة

غازى الذيبة

عرفت مطرا
وضجيجا

أنوال صوف
وبداوات
تمهر خيلها بالغزو

عرفتهم جميعا
يسوقون ذبابهم والضوء
فى خفوت عجيب

أنوال خوف رابضة فى الصباح
على الأرائك

أيد شحيحة تنساق إلى الخواء

نساء مقعدات
يلضمن أنفاسهن بالدربة
يمسحن بأبصارهن العلية
مكامن الزيف في

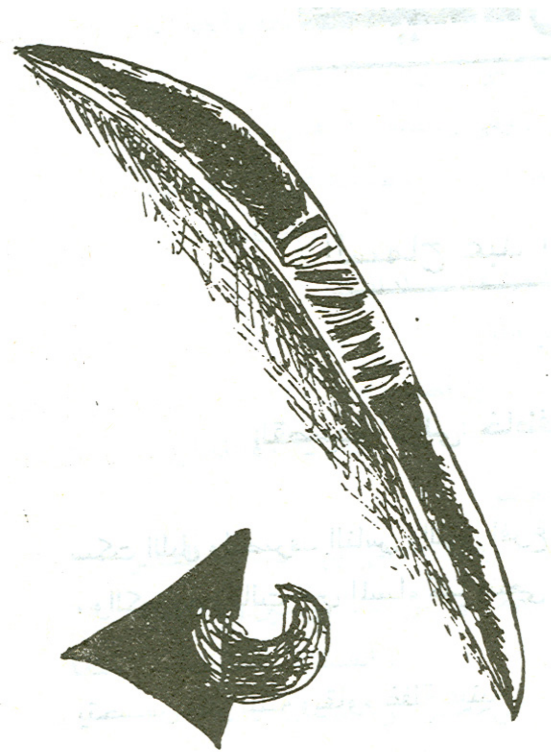
ولا أحد يستشعر
هذا الهباء

كنت مستيقظا حد حاسة مشوشة
وألوان من فستق
وسماء غافية

كنت وحيدا
تمطر الوحشة فى منزلي

كنت جامحا
تطاولت على الغياب
وأودعته سرا عصيا

إننى أكثر من نافذة مغلقة
وأبعد من حمامة سكنتها الجهات
وأشقى من مغرب
تتشقق أنفاسه عند الهاوية



الآن
تتفتح خاتمة الهمس
وتسرقنى من هدأتي

الآن
يذهب الرحيق من الوردة
ولا أجد مقعدا فى الحديقة

الآن
ترفض الموسيقى صوتها
وتسيج بالصمت

الآن
غيبت روحها الفتنة
ولم تعد إلى المائدة.

فلسطين

شعر

قصيدتان

السماح عبد الله

القصيدة الأولى: خاطف البهجة

سكت الليل وانصرف الناس والناى أفرغ مواله
، والكمنجات قالت أنين المساء كما ينبغى للحيارى وللمتعبين
وسرى النادل
يتحسس آثار ليلته ويقاوم غفلة عينيه
، والراقصة
سرقت نغمتين من العازفين
، انزوت فى زوايا ذواكرها، أغلقت مقلتيها وقامت تجرب رقصتها
، فتساقطت السنوات العجاف على مهرجان الخلاخيل
، ظلت تدق تدق
، تذكرت القمح والفول والباحة المستديرة والقاتل المتمرس
، ظلت تدق إلى أن تكاثر فى رقصها القمح والفول

،ظلت تدق إلى أن رأت نفسـها فى فـضـا البـاحـة المسـتـديرة ذات نهار بعيد
، إلى أن عوى فى ظلام بعيد قطار المدائن يحتطب البحر
، والزرع والروخ والطرقات وأعمدة الكهرباء
، إلى أن تجمع فى نغم الدق قاتلها المتمرس مرتديا نفس أحلامه
، وملامحه وفجاءاته
، جاء من خلل الوقت والذكريات إلى أن رأته بكامل هيئه
، وبلمعة عينيه فى ليلة مثل هذى وفى رقصة مثل هذي
، يمر علـى طرقـات الحنين وحـيدا بـدون مـصـادفـة وبلا مـوعـد وتصاحبه
، وفى خطاه الفراشات يخطفها من قطار المدائن
، يمنحها وردتين معطرتين بخمر اللقا
، لم تكن تستطيع ترى شفرة الموت بين أصابعه
، كان ذامرة فتطاول
، ذا قلق فاختمت فى أصابعه العشر
، سار بها لبحار مهاجرة ومدائن خرباته – وهى بين أصابعه العشر –
كانت تدق برقصتها وهى تشرب خمرتها من شذا وردتين ولا تبصر
، الشفرة المستحمة فى دمها
، وتدق ولا تستطيع ترى روحها وهى تنسل من جسمها
، وتغيم الرؤى فى محاجر مقلتها وهو ينسل فى خطوة المائلين
، بطيئا كما ينبغى للمحارب حين يعود من الحرب منتصرا
، وجميلا كما ينبغى لعشيق قلقل التجارب يمشى الهويني
، تناديه: قف يا قليل الكلام
، تناديه: خذنى وبعد مواعيد حزنى وطيب جروحى ورتق مواعيد روحي
، تراه يذوب مع الشجرات البعيدات خلف البيوت
، تدق

، تدق
، ترى قطرات دماها منقطة فى ارتباكه خطوته وترى روحها متسربة
، فى شقوق عذاباتها وترى جسمها قطعاً تتبعثر فى جنبات الطريق
، تدق
، وظلت تدق
، إلى أن تعثر فى رقصها نادل يتحسس آثار ليلته ويقاوم غفلة
، عينيه فى مرقصٍ فى أقاصى المدينة.



القصيدة الثانية: حكاية إضافية للقوال

ليتها قالت لقوال الحكايا: أرهقتنى الخاتمة
ليتها اقترحت عليه نهاية أخرى وبدلت الحوادث من بدايتها بحيث
، تتيح للحكاء أن يبصر فى لهفتها حجم الحنين
لكنها استندت على لوعتها، ساءلته: كيف تعطى قاتلا حقاً بأن يبكى مقتولته
، أعطته برهانا على أن الشتا لا يمنح العشاق دفئا كى يصدوا
، سمك البحروكى يبكوا بما فيه الكفاية
غير أن الحاكي
، لم يكن يقصد من قصته بعداً سوى ما تقتضيه حبكة
، القصة فى أحداثها
، لم يستطع أن يلمح الدمع الذى كتمته فى أعماقها
، واصل قصته كما لو كان فى حفل من الناس
، حكى عن بطل القصة فى حيرته بين حشيش الحب فى حيطان
، أبنية المساء
، وبين خائنة القلوب بحائط الدير

، كما يحكى عن الفارس فى الحرب وعن جولاته بحيادته أهل الحكى
، كانت إبنة الطرقات قصداً لربيب الدير
، كان الراهب الساكن فى الدير – على حسب روايته – له قلب يضم
، الله والمعشوق فى آن
، وما كان به شرك ولكن كان يقدر أن ينحيه إذا ما جاءه الليل
، وقد أعطاه فى طول النهار الصلوات كما يجدر بالمأخوذ فى حضرة آخذة المعلى
، كى يعس إلى هوا المعشوق فى طرقاته
، يتبع آثار خطاه فى الممرات وفى حاشية الأسواق فوق مناضد البارات
، فى تجويف حائطة المراقص
، كى يدحرج فى يديه الصلوات كما يليق بذاهل متساقط دمه ويتبعه أساه
، كان يسترسل فى الحكى كما يجدر بالقوال
، حتى شاهدت قطعا من الدم فى حكايته على جلبابها الملهوف قالت:
، كيف تعطى قاتلا حقا بأن يبكى مقتولته؟
، لم يجبها
، واصل الحاكى حكايته بأن وصف اختلاط الدمع – دمع الراهب المذهول –
، فى بقع الدماء – دماء مقتولته –
ساءلت: كيف استحالت خاطئات الليل قصداً لربيب الدير؟
، قال: ستكبر الأيام فى كفيك ذات ضحى وذات هوى وساعتها
، ستحرقين فى حر السؤال المر
، قالت: أيها الفوال زدنى إن جلبابى مثقبة حواشيه لفرح الحكي
، كان يلملم الأحداث من قدامها
، ويشد فى يد راهب الدير ويستجمع فى عينيه بقيا إبنة الطرقات
، وقالت:
، أيها الحاكى مواعيدى ستأتى مرة أخرى إلى قرميدة السقف
، لكى تطرق بأبى فتمهك

كان قد أنهى حكايته ولم بضاعة أسيانة فى جيبه
، لم يستطع أن يلمح الدمع الذى كتمته
، فى أعماقها
، سار إلى شوق حكايته
، كان بطيئاً مثل من يحمل فى كفيه آلاف الحكايا
، وقديما مثلما يجدر بالقوال
، لم يتبق من خلل الشبابيك التى فى قصة
، الراهب والمعشوق
، إلا قطع الدم في
، جلبابها



ليتها قالت لقوال الحكايا:
، أرهقتني
الخاتمة

شعر

لحظة

عمر عبد العزيز حاذق

الليل لباسي
الباب بهمته المعهودة يحمى بيتي
القفص الصدرى يحيط بقلبي
الراديو يسقينى الأخبار الحلوة
حتى أثقل رأسي....
فحلمت بجدى الشرير
يعاكس نسوان الجنة
منذ استشهد.....
حتى طارده الحراس،
فبادلهم إطلاق النار...
انحرفت طلقته..
خرمت بالون الليل،
اندلقت ظلمته فوق السيراميك....

انفتح الليل علىَّ،
انفتح الباب،
القفص الصدرى...
الطلقة باردة الوجه
مصممة
أستوقفها،
أستحلفها بالله،
وأسمعها الراديو
يقسم أن الرؤساء اتفقوا أن يتفقوا،
فرضوا العدل،
أدانوا العدوان ... .
الطلقة بنت الكلب كأن لم تسمع شيئاً
....
رمشت عيني
فإذا جدى الطاهر
يمسح وجهي،
يأخذنى من كفى للحلوة
كى تبدأ تطهيري
من نفسى

إشارات

ألفريد فرج

واحد من المقاتلين الصابرين على الجهاد الثقافى الطويل فلم يكن يتعجل النتائج، بل لعله لم يكن ينظر إلى هذه النتائج على الإطلاق، لأنه كان من القلائل الذين يعتنقون تلك الفكرة العالية البسيطة والتى تقول: إن العمل هدف فى حد ذاته، وعلينا أن نعمل بإخلاص واجتهاد وألا نفكر كثيرا فى النتائج، بل علينا ألا نضعها فى حسابنا على الإطلاق، لأنها خارج إرادتنا، فإن جاءت النتائج كما نحب ونأمل فلنسعد بذلك، وإن جاءت على العكس فلنكن من الصابرين، ولنواصل الاجتهاد تحت نفس الشعار .. شعار «العمل هدف فى حد ذاته».

كلما فكرت فى شخصية ألفريد فرج تذكرت قصيدة إنسانية مؤثرة لشاعر الإسكندرية اليونانى العظيم كفافي، فهذه القصيدة تكاد تكون تصويرا لألفريد فرج وأمثاله من الذين يحبون الرحلة من أجل الرحلة والمعرفة من أجل المعرفة، ويرون أن النتائج تأتى فى آخر الأمور ذات الأهمية، فالرحلة بما تعطيه من الحكمة والخبرة بالدنيا والناس هى الهدف الأهم والأقرب إلى القلب. وقصيدة كفافى عنوانها «إيثاكا» وهى جزيرة يونانية، والترجمة لعاشق كفافى وأحسن من قدمه إلى العربية الدكتور نعيم عطية وفيها يقول الشاعر «.. إذا ما شددت الرحال إلى «إيثاكا» فلتكن أمنيتك أن يكون طريقك إليها طويلا وأن يكون حافلا بالمغامرات، مليئا بالتجارب والمعارف. لا تخف وأنت فى طريقك إلى الجزيرة من الغيلان وجنيات البحر الغاضبة، فإنك لن تلتقى بشىء من ذلك مادام فكرك ساميا، وما دامت العاطفة السامية تقود روحك وجسدك نعم إنك لن تقابل الغيلان وجنيات البحر الغاضبة ما لم تكن أنت قد حملتها معك فى أعماقك وما لم تكن روحك قد أقامتها أمامك. لتكن إيثاكا فى فكرك دائما، وليكن وصولك إليها هو هدفك ومقصدك لكن لا تتعجل فى سيرك. والأفضل أن يدوم سفرك سنين عديدة وأن تصل إلى الجزيرة بعد المشيب غنيا بما كسبته فى الطريق. لا تتوقع أن تعطيك «إيثاكا» ثراء فلقد منحتك رحلة جميلة، فما كان بإمكانك أن تخرج إلى الطريق لولاها، وليس عليها أن تعطيك أكثر من ذلك الآن. ولو وجدت إيثاكا فقيرة فإنها لم تخدعك، ومادمت قد أصبحت على هذا القدر من الحكمة، فلابد أنك تعرف ماذا تعنى هذه المدينة، وأى مدينة أخرى».

وروح هذه القصيدة تنطبق كثيرا على شخصية ألفريد فرج، فقد كان ألفريد «رحالة» فى سبيل الحكمة والمعرفة، ولا أكاد أعرف فى جيل ألفريد من تنقل مثله بين معظم البلاد العربية والأوروبية طولا وعرضا ثم عاد من رحلاته جميعا بالحكمة التى سعى إليها، وبمحبة الإنسان وسماحة الصدر، وبذلك الهمس الجميل الذى كان يميز ألفريد فى الحديث والتعامل والكتابة الفكرية والمسرحية، فلم أر ألفريد يرفع صوته يوما وهو يتكلم، ولم أقرأ له كلمة عالية الصوت لا فى مسرحه ولا فى مقالاته، ولم أعرف له، وهو القبطى المسيحي، سوى الوجه المتيم بالكلمة العربية والتراث العربي.

رحل ألفريد وله فى المسرح عرض جميل مازال يقدم إلى الآن، ولم يتوقف عن كتابة مقاله فى الأهرام أكثر من شهر كان يتلقى فيه العلاج بإحد مستشفيات لندن. وقد رحل وترك فى نفوسنا وحياتنا الثقافية كلها مكانا لا يملؤه سواه. ولايزال فى العقل والقلب أحاديث تطول عن ألفريد.

رجاء النقاش



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
أغسطس ٢٠٠٦ - العدد ٢٥٢

الأدب اليمنى: لابد من صنعاء وإن طال السفر

الهلالى: نبيل اليسار المصرى

أمجاد القديس شارون



المقاومة فى خيال الشعب

متى يعلنون وفاة العرب؟

صفيحة يشار كمال التركية

أول الكتابة

لابتداع الأمل

حين سألتنى المذيعة إن كان إحساس الشباب بالعجز وقلة الحيلة إزاء العدوان الإسرائيلى الهمجى على كل من فلسطين ولبنان، – والآلام التى يتحملها الشعبان بينما تتفرج الحكومات العربية وحتى الشعوب – إن كان ذلك كله سوف يلعب دوراً سلبيا فى التكوين النفسى لهؤلاء الشباب فى مستقبل الأيام، وما نلبث أن نجد أنفسنا أمام أجيال لحقتها تشوهات غائرة وإزداد فى أوساطها المرض النفسى أو العدمية واللامبالاة واليأس .

ولما كان السؤال متضمنا ما يشابه الإجابة فقد تركت الإجابة معلقة، إذ أن أحدا لا يستطيع أن يجزم لكننى أخذت استدعى انتصارات الشعوب ورحلات العذاب التى قطعتها من أجل تحررها، وطرق الآلام التى مشت فيها تبتكر الأمل فى كل خطوة لتصنع انتصارها فى خاتمة المطاف بعد أن تكون قد دفعت ثمنه دما ودموعا ..عرقا وجهدا ولتضحيات بلا حصر.

أخذت أفتش فى الذاكرة عن تفاصيل رحلتى إلى «ڤيتنام» قبل أعوام قليلة، وكيف أننى تو أن وصلت طلبت من مرافقى زيارة متحف الحرب فى «سايجون» التى أطلقت عليها الحكومة الڤيتنامية بعد التحرير اسم الزعيم الوطنى الشاعر «هوش منة» الذى يكاد الڤيتناميون أن يقدسوه لا فحسب لأنه قاد عملية تأسيس الحزب الشيوعى الڤيتنامي، وقاد حرب التحرير ضد كل من الاحتلال الفرنسى والاحتلال الأمريكي، وإنما أيضا لأنه عاش حياة بالغة

التواضع والبساطة قريبا من الطبيعة رغم إشغاله بتكتيكات الحرب واستراتيجياتها على امتداد العمر، وكتب شعرا يفيض عذوبة وشجنا ومحبة للإنسانية. وحين أصبح رئيسا لجمهورية «ڤيتنام» الشمالية رفض أن يقيم فى أحد القصور التى كانت مخصصة للحاكم الفرنسى للبلاد، واختار بيتا صغيرا كان مخصصا لحراسة أحد هذه القصور لأنه وجد القصر كبيرا جدا وربما موحشا، وفى بيت الحراسة هذا زارته أخته القادمة من الريف بثيابها البسيطة وحاول الحراس منعها من الدخول إلى أن رآها هو، فلم يكن الزعيم الشعبى العظيم قد انشغل بتكوين ثروات له ولأسرته التى عاشت فى الريف كما كانت وظلت تفلح الأرض وتأكل من عرق جبينها بين الفلاحين دون أن تنسلخ عنهم أو تتعالى عليهم.

وفى المتحف رأيت صورا لا تنسى أخذت أركبها فى خيالى على ما كنا قد شاهدناه عبر شاشات التليفزيون بل وبعض أفلام السينما الأمريكية المناهضة للحرب فى ڤيتنام أثناء اشتعالها فى ستينيات وسبعينيات القرن الماضى وذلك حين تصاعدت حركة التضامن العالمى مع شعب فيتنام.

وأجدنى الآن كما كنت ساعة الزيارة عاجزة عن أن أجد الكلمات لوصف الهمجية أو ما سماه الروائى «جميل عطية إبراهيم» «بالحالة الهمجية» وهو عنوان روايته الأخيرة بدلالاته المركبة وتركيزة البليغ حيث يتقدم الوحش فى صراعه ضد الإنسان وهو يسعى لهزيمة إنسانيته.

فى مدخل المتحف كانت تربض طائرات ودبابات ومدافع متطورة هى غنائم الحرب التى استولى عليها جيش التحرير الڤيتنامى وغالبية مقاتليه هم من الفلاحين الفقراء الذين كان قد جرى تعليمهم وتنظيمهم وتدريبهم على كل من القتال النظامى وحرب العصابات، وكان هؤلاء الفلاحون هم وقود الحرب وأذرعتها، وهم أيضا عماد الحياة المدنية التى تواصلت تحت القصف فكان الزرع والقلع وإدارة المدارس والمستشفيات وكل صور الحياة العامة.. وكانوا قد دخلوا فى تحالف وثيق مع كل من العمال والطبقة الوسطى بغية تحرير البلاد.

كانوا يقودون الحرب ويواصلون الحياة فى مواجهة أعتى جيوش العالم وأحدثها .. هو الجيش الذى كان قبل ربع قرن فقط قد ألقى أول قنبلتين ذريتين على مدينتى «هيروشيما» و«نجازاكى» فى اليابان بعد أن كانت الحرب العالمية قد انتهت واستسلمت كل من اليابان

وألمانيا.

وكان الأمريكيون بهذا العمل الهمجى الذى قتل من جرائه مئات الآلاف وتشوه مثلهم وافتقر إلى المشروعية ولم تكن له ضرورة يرسلون للعالم رسالة تقول:

- إنه العصر الأمريكي، عصر القوة التى لا رادع لها.

تماما كما ترسل إسرائيل الآن بأعمالها فائقة الوحشية فى فلسطين ولبنان رسالة إلى العرب جميعاً تقول فيها:

- إنه العصر الإسرائيلى وعليكم أن تقبلوا بشروطه صاغرين .. تقبلوا باحتلال أراضيكم وتمزيقها، وتهديم مدنكم وقراكم إذا رفعتم رءوسكم تقبلوا بانتهاك سيادتكم وتمريغ أنوفكم فى التراب فلا يحق لكم أن تتأوهوا أو تحتجوا أو ترفعوا رءوسكم وهى رسالة طالما تلقتها الشعوب من المحتلين والطغاة وردت عليها حتى وإن تأخر الرد.

فقد علمنا التاريخ أنه ما ضاع حق وراؤه مطالب، وأن أصحاب القضية العادلة حتى لو كانوا ضعفاء فى مواجهة القوة الغاشمة ما أن ينظموا صفوفهم ويدافعوا عن قضيتهم تملؤهم روح التضحية والفداء وعدم الخوف من العدو إلا وينصفهم التاريخ ولو بعد حين.

وهذا هو بالضبط ما حدث مع الاستعمار الاستيطانى الفرنسى الذى دام فى الجزائر مائة وثلاثين عاما وخرج مدحورا بعد مقاومة شعبية باسلة لم يبخل فيها الشعب بشىء من أجل حريته.

وبعد ثلاثين عاما من إسقاط القنبلتين الذريتين على المدينتين اليابانيتين كان أقوى جيش فى العالم يتلقى هزيمة موجعة فى ڤيتنام ويخرج منها مجللا بالعار.

وسوف يبقى محفورا فى ذاكرة البشرية مشهد الجنود الأمريكيين وهم يتسلقون فى هلع سطح مبنى السفارة الأمريكية فى «سايجون» لتلتقطهم طائرات الهيلوكبتر كفئران مذعورة تلاحقهم قوات جيش التحرير الڤيتامى وهم يهربون..

كان هذا المشهد واحدا من علامات التاريخ الكبرى فى القرن العشرين التى تقول إنه بوسع الأقل قدرة أن ينتصر على الأقوي، وأن حسابات القوة المادية وحدها ليست هى الحاسمة، وبوسع الشعوب أن تضيف إلى هذه الحسابات قوة إرادتها وتصميمها وروحها المعنوية ويقينها بالنصر.

صحيح أن جبهة التحرير الوطنى الڤيتنامية كانت قد توفرت لها ظروف دولية مواتية. كان

الاتحاد السوفيتى ما يزال موجودا، ومازال سياسته الخارجية بل والداخلية داعمة لحق الشعوب فى تقرير مصيرها، مساندة لكل حركات التحرر الوطنى فى العالم، ولا ننسى هنا أن الإنذار السوفيتى للدول المعتدية على مصر بعد تأميم «جمال عبد الناصر» للشركة العالمية لقناة السويس البحرية لتصبح شركة مساهمة مصرية قبل نصف قرن إن هذا الإنذار كان عنصرا فاعلا وأساسيا فى إنهاء العدوان الثلاثى على مصر وانسحاب إسرائيل صاغرة من سيناء التى كانت قد احتلتها للمرة الأولى بعد اغتصاب فلسطين.

والآن فإن موازين القوى العالمية قد اختلت بعد سقوط الاتحاد السوفيتي، وانغماس الصين فى مصالحها والتخلى واقعيا عن حركات التحرر الوطنى التى سقطت خاصة فى منطقتنا بين سندان الإمبريالية والصهيونية من جهة ومطرقة النظم التابعة لهما من جهة أخرى والتى أدى استبدادها إلى خنق الحركة الجماهيرية وتفاقم اليأس والإحباط فى أوساط الشباب الذى تزلزله قلة الحيلة والشعور بعدم الجدوى والانسحاق أمام العدو.

أعاد سؤال المذيعة إلى ذاكرتى تفاصيل مناقشاتى مع شباب «ڤيتنام» الجديد، شباب ما بعد الانتصار ومعظمهم لم يكن قد خرج من الطفولة فى أوج هذه الحرب، لكننى وجدتهم يعرفون جيدا أن الأمريكيين خرجوا مدحورين، وأن وحدة شمالى البلاد مع جنوبها تمت فور التحرير وتحولت «سايجون» عاصمة الجنوب إلى «هوش منة» ويعرفون أيضا أن الإمبريالية الأمريكية ماتزال قوية جدا وأن بلادهم لم تتوقف عن مواجهتها وإن اتخذت هذه المواجهة شكلا جديدا وسليما عبر التنمية الاقتصادية والاجتماعية المتواصلة مع الحفاظ على طابع التوجه الاشتراكى يلهمهم شعار كان قد أطلقه الزعيم الصينى «ماوتسي تونج» أثناء الثورة الثقافية يقول الشعار:

– من الأفضل أن نسير ببطء نحو الاشتراكية من أن نسير بسرعة نحو الرأسمالية.

وإن وجدت أن هؤلاء الشباب رغم تضامنهم المطلق مع الشعوب العربية فى مواجهة العدوان الإمبريالى – الصهيونى وذلك طبقا لتوجهات الحزب والدولة إلا أن معلوماتهم عن الصراع ناقصة ومبتورة، ولكن ما أن كنا نتناقش وأسوق لهم معلومات عن همجية إسرائيل واحتقارها للشرعية الدولية وللحياة الإنسانية ذاتها إلا ويبدون استعدادا كبيرا جدا ويطلقون الأفكار لتعظيم تضامنهم خاصة مع الفلسطينيين.

ربما كان تسيس الشباب إذن هو خطوة أولى لحمايتهم من الشعور بالعجز والإحباط،

وفتح الأبواب أمامهم عبر الوعى الجديد ليكونوا جزءاً من الحركة العالمية المناهضة للعولمة التى تضع تحرير فلسطين وإنشاء دولة مستقلة لشعبها على أرضه فى القلب من أولوياتها.

تعرف الحركة العالمية المناهضة للعولمة طبيعة العلاقات الجدلية بين كل من الإمبريالية والعنصرية والاستغلال وهو ما يحتاج إلى وعى جديد ورؤية جديدة للعالم.

إن ما يضرب فلسطين ولبنان الآن في العمق ويكاد ينطبق على كل البلاد العربية بدرجة أو أخرى هو أيضا بالإضافة للإمبريالية والعنصرية والاستغلال منظومة من القيم الاستهلاكية الشائعة التى تجعل نمط الاستهلاك فى الغرب وخاصة استهلاك الطبقات الثرية والوسطى مثلا أعلى ينحاز له الشباب حتى لو كانوا من غير القادرين، ويستهلكون طاقاتهم من أجل الوصول إليه بينما يسقطون ومعهم الفئات الشعبية فى البؤس والحرمان يوما بعد يوم فيزداد الإحباط والعجز واللامبالاة.

سوف يفتح لهم التسيس باب منظومة ثانية تنهض أساسا على الوعى الجديد وقوة الروح والالتزام أو الإندماج فى النشاط السياسى والاجتماعى ضمن مشروع لتغيير العالم.

والشباب هم بحكم طزاجة أحلامه ورؤاه هو أكثر استعدادا لانتقاد الأنانية والنزعات الفردية المدمرة والفهلوة والشطارة والاستهلاك العدمى لأنه يتطلع للامتلاء الروحى والمثل العليا الإنسانية، وما أن يدخل إلى مناطق الوعى الجديد إلا ويأخذ فى ابتداع الأمل.

المهم أن لا ترتبط فكرة التسيس بالمهمات الكبيرة وحدها، ففى أى عمل صغير وأولى يدعم الشعبيين اللبنانى والفلسطينى بطولة.. وطريق الألف ميل يبدأ بخطوة، وصراعنا مع الإمبريالية والصهيونية والاستغلال والنهب ممتد ومرير، والمؤسسات المطالبة بالنهوض بعملية التسيس الشامل لهؤلاء الشباب كثيرة من أحزاب ونقابات ومنظمات مجتمع مدنى وإعلام وشخصيات عامة وقائدة.

لا أعرف إن كنت قد قدمت ردا شافيا للمذيعة الشابة على سؤالها، وقد كانت هى نفسها تختنق بالدموع وهى تسألنى عن عجز الشباب.. وعن الأمل .. وطالما فكرت فى ابتداع الأمل.

المحررة

شعر

متى يعلنون وفاة العرب؟

نزار قبانى

-١-

أحاولُ منذ الطُفولةِ رسْمَ بلادٍ
تُسمّى - مجازا - بلادَ العَرَبْ
تُسامحُني إن كسرتُ زُجاجَ القمرْ...
وتشكرُني إن كتبتُ قصيدةَ حبٍ
وتسمحُ لي أن أمارسَ فعْلَ الهوى
ككلّ العصافير فوق الشجرْ...
أحاول رسم بلادٍ
تُعلّمني أن أكونَ على مستوى العشْقِ دوما
فأفرشَ تحتكِ ، صيفا ، عباءةَ حبي
وأعصرَ ثوبكِ عند هُطول المطرْ...

- ٢ -

أحاولُ رسْمَ بلادٍ...
لها برلمانٌ من الياسَمينْ.
وشعبٌ رقيق من الياسَمينْ.
تنامُ حمائمُها فوق رأسي.
وتبكي مآذنُها في عيوني.
أحاول رسم بلادٍ تكون صديقةَ شِعْري.
ولا تتدخلُ بيني وبين ظُنوني.
ولا يتجولُ فيها العساكرُ فوق جبيني.

- تنشر أدب ونقد هذه القصيدة تحية للمقاومة البنانية والفلسطينية وفضحا للأنظمة العربية المستخزية.

أحاولُ رسْمَ بلادٍ...
تُكافئني إن كتبتُ قصيدةَ شِعْرٍ
وتصــفَحُ عني ، إذا فــاض نهــرُ
جنوني

-٣-

أحاول رسم مدينةِ حبٍ...
تكون مُحرّرةً من جميع العُقَدْ...
فــــــلايـذبحــــــون الأنـوثـةَ
فيها...ولايقمَعون الجَسَدْ...

- ٤ -

رَحَلتُ جَنوبا...رحلت شمالا...
ولافائدةْ...
فـقـهـوةُ كلِ المقـاهي ، لهـا نكهـةٌ
واحدةْ...
وكلُ النساءِ لهنّ - إذا ما تعرّينَ-
رائحةٌ واحدةْ...
وكل رجـالِ القـبـيلةِ لايمْضَـغـون
الطعامْ
ويلتهمون النساءَ بثانيةٍ واحدةْ.

-٥-

أحاول منذ البداياتِ...
أن لاأكونَ شبيها بأي أحدْ...
رفضتُ الكلامَ المُعلّبَ دوما.
رفضتُ عبادةَ أيِ وثَنْ...

-٦-

أحـاول إحـراقَ كلِ النصـوصِ التي
أرتديها.
فبعضُ القصائدِ قبْرٌ ،
وبعضُ اللغاتِ كَفَنْ.
وواعدتُ آخِرَ أنْثى...
ولكنني جئتُ بعد مرورِ الزمنْ...

-٧-

أحاول أن أتبرّأَ من مُفْرداتي
ومن لعْنةِ المبتدا والخبرْ...
وأنفُضَ عني غُباري.
وأغسِلَ وجهي بماء المطرْ...
أحـــــاول مـن سـلـطة الـرمْـلِ أن
أستقيلْ...
وداعا قريشُ...
وداعا كليبُ...
وداعا مُضَرْ...

-٨-

أحاول رسْمَ بلادٍ

تُسمّى – مجازا – بلادَ العربْ
سريري بها ثابتٌ
ورأسي بها ثابتٌ
لكي أعرفَ الفرقَ بين البلادِ وبين السُفُنْ...
ولكنهم...أخذوا عُلبةَ الرسْمِ منّي.
ولم يسمحوا لي بتصويرِ وجهِ الوطنْ...

– ٩ –

أحاول منذ الطفولةِ
فتْحَ فضاءٍ من الياسَمينْ
وأسّستُ أولَ فندقِ حبٍ...بتاريخ كل العربْ...
ليستقبلَ العاشقينْ...
وألغيتُ كل الحروب القديمةِ...
بين الرجال...وبين النساءْ...
وبين الحمامِ...ومَن يذبحون الحمامْ...
وبين الرخام ومن يجرحون بياضَ الرخامْ...
ولكنهم...أغلقوا فندقي...
وقالوا بأن الهوى لايليقُ بماضي العربْ...
وطُهْرِ العربْ...
وإرثِ العربْ...
فيا لَلعجبْ!!

– ١٠ –

أحاول أن أتصورَ ما هو شكلُ الوطنْ؟
أحاول أن أستعيدَ مكانِيَ في بطْنِ أمي
وأسبحَ ضد مياه الزمنْ...
وأسرقَ تينا ، ولوزا ، و خوخا,
وأركضَ مثل العصافير خلف السفنْ.
أحاول أن أتخيّلَ جنّة عَدْنٍ
وكيف سأقضي الإجازةَ بين نُهور العقيقْ...
وبين نُهور اللبنْ...
وحين أفقتُ...اكتشفتُ هَشاشةَ حُلمي
فلا قمرٌ في سماءِ أريحا...
ولا سمكٌ في مياهِ الفُرات...
ولا قهوةٌ في عَدَنْ...

–١١–

أحـــاول بالشـــعْـــرِ...أن أُمـــسِكَ
المستحيلْ...
وأزرعَ نخلا...
ولكنهم في بلادي ، يقُصّون شَعْر
النخيلْ...
أحـــاول أن أجـــعلَ الخـــيلَ أعلى
صهيلا
ولكنّ أهلَ المدينةِيحـــتـــقـــرون
الصهيلْ!!

- ١٢ -

أحاول - سيدتي - أن أحبّكِ...
خارجَ كلِ الطقوسْ...
وخارج كل النصوصْ...
وخارج كل الشرائع والأنْظِمَهْ
أحاول - سيدتي - أن أحبّكِ...
في أي منفى ذهبت إليه...
لأشعرَ - حين أضمّكِ يوما لصدري
-
بأنّي أضمّ تراب الوَطَنْ...

-١٣-

أحاول - مذْ كنتُ طفلا ، قراءة أي
كتابٍ
تحدّث عن أنبياء العربْ.
وعن حكماءِ العربْ... وعن شعراءِ
العربْ...
فلم أر إلا قـــصــــائدَ تلحَسُ رجلَ
الخليفةِ
من أجل جَـــفْنةِ رزٍ... وخـــمـــسين
درهمْ...
فيا للعَجَبْ!!
ولم أر إلا قبائل ليست تُفرّق ما بين
لحم النساء...
وبين الرُطَبْ...
فيا للعَجَبْ!!
ولم أر إلا جـــرائد تخلع أثوابهـــا
الداخليّهْ...
لأيِ رئيسٍ من الغيب يأتي...
وأيِ عـقـيـدٍ على جُـثّـة الشـعب
يمشي...
وأيِ مُـرابٍ يُكدّس في راحـتـيـه
الذهبْ...
فيا للعَجَبْ!!

-١٤-

أنا منذ خمسينَ عاما،
أراقبُ حال العربْ.
وهم يرعدونَ ، ولايمُطرونْ...

وهـم يـدخـلـون الحـــــــــــروب ،
ولايخرجونْ...
وهم يعلِكونَ جلود البلاغةِ عَلْكا
ولا يهضمونْ...

-١٥-

أنا منذ خمسينَ عاما
أحاولُ رسمَ بلادٍ
تُسمّى - مجازا - بلادَ العربْ
رسمتُ بلون الشرايينِ حينا
وحينا رسمت بلون الغضبْ.
وحين انتـــهى الرسمُ ، ســـاءلتُ نفسي:
إذا أعلنوا ذاتَ يومٍ وفاةَ العربْ...
ففي أيِ مقبرةٍ يُدْفَنونْ؟
ومَن سوف يبكي عليهم؟
وليس لديهم بناتٌ...
وليس لديهم بَنونْ...
وليس هنالك حُزْنٌ ،
وليس هنالك مَن يحْزُنونْ!!

-١٦-

أحاولُ منذُ بدأتُ كتابةَ شِعْري
قـياسَ المسـافةِ بيني وبين جـدودي العربْ.
رأيتُ جُيوشا ...ولا من جيوشْ...
رأيتُ فتوحا ...ولا من فتوحْ...
وتابعتُ كلَ الحـروبِ على شـاشـةِ التلْفزهْ...
فقتلى على شاشة التلفزهْ...
وجرحى على شاشة التلفزهْ...
ونصـــرٌ من الله يأتي إلينا ...على شاشة التلفزهْ...

-١٧-

أيا وطني: جعلوك مسلْسلَ رُعْبٍ
نتابع أحداثهُ في المساءْ.
فكيف نراك إذا قطعوا الكهْرُباءْ؟؟

-١٨-

أنا ...بعْدَ خمسين عاما
أحاول تسجيل ما قد رأيتْ...
رأيتُ شـــعـــوبا تظنّ بأنّ رجـــالَ المباحثِ
أمْرٌ من الله...مثلَ الصُداعِ...ومثل الزُكامْ...
ومثلَ الجُذام...ومثل الجَرَبْ...
رأيتُ العـروبَةَ مـعـروضـةً في مـزادِ الأثاث القديمْ...
ولكنني...ما رأيتُ العَرَبْ!!...

 وردة

القـــربـــان

محمود درويش

هيا.. تقدم أنت وحدك، أنت وحدك
حولك الكهان ينتظرون أمر الله، فاصعد
أيها القربان نحوالمذبح الحجري، ياكبش
الفداء.. فدائنا.. واصعد قويا

لك حبنا، وغناؤنا المبحوح في
الصحراء، هات الماء من غبش السراب،
وأيقظ الموتى! ففى دمك الجواب، ونحن
لم نقتلك.. لم نقتل نبيا
إلا لنمتحن القيامة، فامتحنا أنت
فى هذا الهباء المعدنى. ومت لتعرف
كم نحبك.. كم نحبك! مت لنعرف
كيف يسقط قلبك الملان، فوق دمائنا
رطبا جنيا.
لك صورة المعني. فلا ترجع إلي
أعضاء جسمك. واترك اسمك فى الصدي
صفة لشىء ما. وكن أيقونة للحائرين
وزينة للساهرين، وكن شهيدا شاهداً

● تهدى (أدب ونقد) هذه القصيدة إلي روح أحمد نبيل الهلالى.

طلق المحيا
فبأى آلاء نكذب؟ من يطهرنا
سواك؟ ومن يحررنا سواك؟ وقد
ولدت نيابة عنا هناك، ولدت من نور
ومن نار. وكنا نحن نجارين موهوبين في
صنع الصليب، فخذ صليبك وارتفع
فوق الثريا
سنقول: لم تخطىء، ولم نخطىء، إذا
لم يهطل المطر انتظرناه، وضحينا بجسمك
مرة أخري، فلا قربان غيرك. يا حبيب
الله، يا ابن شقائق النعمان، كم من
مرة ستعود حيا!
هيا، تقدم أنت وحدك، يا استعارتنا
الوحيدة فوق هاوية الغنانيين. نحن الفارغين
النائمين على ظهور الخيل.. نسألك الوفاء،
فكن وفياً للسلالة والرسالة. كن وفياً
للأساطير الجميلة و كن وفيا!
وبأى آلاء نكذب؟ والكواكب في
يديك، فكن إشارتنا الأخيرة، كن عبارتنا
الأخيرة فى حطام الأبجدية «لم نزل
نحيا، ولو موتى»، على دمك اتكلنا.
دلنا، وأضىء لنا دمك الزكيا!
لم يعتذر أحد لجرحك. كلنا قلنا
لروما: «لم نكن معه». وأسلمناك للجلاد.
فأصفح عن خيانتنا الصغيرة، يا أخانا
فى الرضاعة، لم نكن ندرى بما يجري،
فكن سمحا رضيا.
سنصدق الرؤيا ونؤمن بالزواج الفذ
بين الروح والجسد المقدس. كل ورد
الأرض لا يكفى لعرشك، خفت الأرض،

استدارت، ثم طارت كالحمامة فى سمائك.
ياذ بيحتنا الأنيقة، فاحترق لتضيئنا، ولتنبثق نجماً قصياً.
أعلى وأعلى ، لست منا أن نزلت
وقلت: «لى جسد يعذبنى على خشب
الصليب». فإن نطقت.. أفقت، وانكشفت
حقيقتنا . فكن حلما لنحلم.. لا تكن بشراً
ولا شجراً. وكن لغزاً عصيا
كن همزة الوصل الخفيفة بين آلهة
السماء وبيننا، قد تمطر السحب العقيمة
من نوافذ حرفك العالي، وكن نور البشارة،
واكتب الرؤيا على باب المغارة، واهدنا
درباً سوياً
وليحتفل بك كل ما يخضر من
شجر ومن حجر، ومن أشياء تنساها
الفراشة فوق قارعة الزمان قصيدة..
وليحتفل بك كل من لم يمتلك ذكري،
ولا قمراً بهياً.
لا تنكسر! لا تنتصر، كن بين
بين معلقا، فإذا انكسرت كسرتنا،. وإذا
انتصرت كسرتنا، وهدمت هيكلنا، إذن،
كن ميتا – حيا، وحيا – ميتا، ليواصل
الكهان مهنتهم، وكن طيفا خفيفا
ولتبق وحدك عالياً، لا يلمس الزمن
الثقيل مجالك الحيوي، فاصعد ما استطعت،
فأنت أجملنا شهيداً، كن بعيداً ماستطعت.
لكى نرى فى الوحى ظلك أرجوانى الخريطة
والسلام عليك يوم ولدت فى بلد السلام.
ويوم مت، ويوم تبعث من ظلام الموت
حيا!

وردة

رسالة
وداعاً نبيل الهلالى

د .نصر حامد أبو زيد
(من هولندا)

لأنه كان أمة وحده، شرفاً وعفة وصدقا ونزاهة ونبلا، اجتمع الوطن كله لتأبينه.

عزيزى نبيل:

فى الليلة الظلماء يفتقد البدر
لم يمر الوطن – الذى اجتمع الليلة ليودعك – بأحلك من هذه الظروف
بلطجة سياسية
وطحن للفقراء
وكبت للحريات
تلويث لسمعة الشرفاء
وتلميع للأنصاف وأشباه الرجال
وضع القضاة فى قفص الاتهام
فصارت منصة العدل خاوية

من حقك عزيزى نبيل أن تقرر الرحيل
فعقلك لم يعد يحتمل كل هذا اللامعقول
وقلبك فاض به الحزن
ولم يعد الجسد يحتمل كل هذا العناء

من حقك أن ترحل

قلت لى فى مكالمتنا الهاتفية قبل
رحيلك بساعات
إنها علامات الشيخوخة المبكرة
وقلت لك أمامنا الكثير من العمل
فشد حيلك.
لم نكن نمزح عزيزى نبيل
كلانا كان يعنى ما يقول
من حقك أن ترحل
أردت فقط أن أقول لك اليوم
إن رحيلك يستلزم منا مضاعفة
الجهود
لتعويض هذا الرحيل
أيها الوطن الذى اجتمع الليلة
لوداع أحد فرسانه العشاق
لقد تعلمنا الدرس من نبيل: درس
الفروسية والعشق
أيها الوطن
كم نحبك
وسنستعيد لك بهاءك وجمالك
سنستعيد الحرية
ونحن ننزع عن وجهك قبح الطغيان
والفساد.

شعر

اعتذار عن كتابة قصيدة

زين العابدين فؤاد

(إلى نبيل الهلالى وفاطمة زكى)

تلاتين سنه
وأنا نفسى أكتب للهلالى قصيدة.

طب يعمل إيه الشعر؟
يفتح له صفحة جديدة

يفتح لمين
للهلالى!
صوته كتاب الزمن
على جلدة الكتاب اسمه
نبيل: الوطن
حروفه، حكى وغنا
مسقيه فرح وشجن
«اتلموا فى الشده»
تنزل سياط القهر على ضهره
يجمع جروحه الناشفه
بإدين نحيله
يغزلها من تانى
وردة تبوس وردة
يركب على مهره
يدخل فى حلم الفجر
مع ملاك النوم
يزور فاطمة

تلاتين سنه
والشعر متحير

ضله شجر
نكبر ما بين الجدر والأوراق
نتهجى أسامينا
نحفر قلوبنا
ما بين شمس الفروع
والساق
يجرح نظرنا
خلوة العشاق
نقرا الكلام ونبوح
«دا نبيل عشق فاطمة»
سامحينى يا فاطمة
وانتى فى غيابك
كتابه، هو هو كتابك
سامحينى يا فاطمة
على القصيدة اللى ما كتبتهاش

أنا اللى بتعلم غناه وبكاه
أنا اللى بنعس
لما تزيح طوابعه الخوف
وتمسح الرعده

سامحينى يا فاطمة
كل اللى اخاف منه

آه
لو نبيل
يتعلم الوحدة

ملف

لابد من صنعاء وإن طال السفر

«مختارات من الأدب اليمنى»

إعداد وتقديم:
عيد عبد الحليم

ليس الإبداع وليد الصدفة بل نتيجة ممارسة روحية وإنسانية عميقة لذلك نرى النتاج الإبداعى معبراً عن الذات الإنسانية سواء فى إطارها الفردى أو عبر محيطها الجماعي.

ولعل من خصائص الإبداع العربى أنه ابن شرعى للمكان سواء أكان هذا المكان واقعياً أو متخيلاً، بارزاً أو هامشياً، وهناك عدد من الكتاب الذين أرخوا لأمكنة – صارت شهيرة – فى كتاباتهم ولم يكن أحد ليعلم بتفاصيلها لولا ورودها فى ثنايا قصصهم ورواياتهم وأشعارهم كما حدث مع حارة نجيب محفوظ أو حوارى طنجة وتطوان كما عند محمد شكري، وغيرها من الحالات الإبداعية المتفردة.

وتأتى صنعاء كواحدة من المدن العربية – ذات الخصائص التاريخية المميزة – لتلقى بظلالها على تجربة الأدب اليمنى فيكتب الراحل محمد عبد الولى روايته الأشهر «صنعاء مدينة مفتوحة» ليغوص بقلمه داخل التركيبة الاجتماعية ذات الطابع القبائلى ليستنطق المسكوت عنه من خلال سرده لأدق التفاصيل عن العلاقات السائدة بين سكان هذه المدينة، متتبعاً حركة

الصعود الاجتماعى والسياسى وتأثيرها على التركيبة النفسية للأشخاص.

ويأتى الشاعر اليمنى الرائد «عبد الله البردونى» ليؤرخ لها فى ديوانه الشعرى الممتد عبر لغة تحفل بالتحديد الرؤيوى وإن جاء فى إطار القصيدة العمودية، ويعد «البردونى» واحداً ممن تجاوزا فكرة الشكل وثاروا على نمطيته وأغراضه المتعارف عليها فصارت القصيدة عنده وعاء لواقع اجتماعى يمور بالتحولات العاصفة.

ولم تكن - كذلك - تجربة «عبد العزيز المقالح» أحد رواد القصيدة الجديدة فى الوطن العربى منفصلة عن المكان فكان ديوانه المبكر «لابد من صنعاء» دليلاً واضحاً على تجربة مغايرة تتسم بالاقتحام والأسئلة عبر قناع أسطورى لا ينفصل عن دلالاته الواقعية وأحلام العدل والحرية:

«أحدق حولى.. ماذا أرى؟
وطناً للعصافير
والفقراء وللطيبين،
ولا جند، لا حكم،
لا شرطة، لا زنازن
تنشرح الروح
تطفو على سدرة الضوء
تنفض عنها رماد الكآبة

وهكذا يغنى الشاعر للوطن ولقضاياه، وهكذا يحتوى «المقالح» الأجيال الجديدة من الأدباء والشعراء اليمنيين ويصف قصيدتهم فى كتاباته فى جريدة «الثورة» بأنها «القصيدة الأجد» فى حين نرى كثير من شعرائنا الكبار فى مصر لا يرون إلا أنفسهم.

وفى ظل هذه الأجواء ظهرت أجيال شعرية وقصصية متنوعة الأداء كحسن اللوزى وعبد الكريم الرازحى وخالد الريشان ومحمد الشامى ونبيلة الزبير ومحمد القعود وعلى المقرى وأحمد السلامى وعبد الولى الشميرى وهدى العطاس وسوسن العريقى وأحمد العواضي، وغيرها من الأسماء المهمة.

وإذ يسعد «أدب ونقد» أن تقدم هذا الملف الخاص بالأدب اليمنى ليكون بمثابة تقديم لجزء من الصورة فى هذا البلد الشقيق ليتعرف القارئ المصرى والعربى على تجربة خاصة فى الإبداع . آملين أن يتواصل الخيط الإبداعى بين أقطار الوطن العربى من خلال ملفات قادمة إن شاء الله.

عيد عبد الحليم

ملف

الخطاب الروائى اليمنى
(رؤية مختصرة فى المسيرة والمضمون)

إبراهيم أبو طالب ●

إن الحديث عن الخطاب الروائى اليمنى كجنس أدبى جديد يمتد من حيث الزمان إلى ٦٦ عاماً، هو عمر الرواية اليمنية حتى يوم الناس هذا، حيث يعد عام ١٩٣٩م هو عام ميلاد الرواية اليمنية، وهو العام الذى صدرت فيه رواية «سعيد»(١) للمثقف اليمنى الرائد «محمد على لقمان»، وهى أول رواية يمنية تصدر فى عدن عن المطبعة العربية. ثم يتتابع وينمو رصيد الرواية اليمنية ليبلغ من حيث عدد االروايات لمدونة ة قرابة الـ ٧٥ رواية هى مجمل ما كتب فى هذا النوع الأدبى المهم.

١ - مسيرة الخطاب الروائى اليمنى:

بالنظر فى مسيرة الخطاب الروائى وتصنيفه - وهو غرض هذه الورقة - يمكننا أن نقف عند أربع مراحل أو محطات رئيسية فى هذه المسيرة تنقسم إلي:

● إبراهيم أبو طالب: مدرس بكلية التربية - أرحب، جامعة صنعاء.

١ -١: مرحلة الريادة:

وهى مرحلة البدايات بما تحمله من محاولات قصور من ناحية. وما تسجله من ريادة وحضور من ناحية أخري، وتتمثل هذه الريادة فى رواية «سعيد» ١٩٣٩م. لمحمد على لقمان. وهى رواية تعالج فى موضوعها الحياة البرجوازية فى تلك المرحلة لطبقة التجار الذين يمثلهم والد سعيد، ويصور حياتهم ومعارفهم، وسعيد يبدو فى الرواية كبطل قومى منفتح على قضايا مجتمعه الخاصة وقضايا العالم الإسلامى بوجه عام، وتقوم الرواية فى بنائها على التأثر بالموروث القصصى الشعبى أكثر من تأثرها بفن الرواية الغربية، وبدا ذلك واضحاً فى بنائها العام القائم على الحكاية الإطارية، وما تحتويه من حكايات متضمنة ، وكذا ما سردته من قصص شعبى مرتبط بالأولياء وحكاياتهم الخارقة(٢). ومما يؤخذ على هذه الرواية الرائدة أنها تطرح الكثير من الشعارات بخطابية صارخة فى لغتها وبنائها الفنى شأن أى بداية لم يستقر بناؤها وتجربتها على وجه الدقة والوضوح.

ثم تأتى رواية «يوميات مبرشت»(٣) ١٩٤٨م لعبد الله محمد الطيب أرسلان، وقد طبعت فى عدن فى مطبعة صحيفة «فتاة الجزيرة» – صحيفة أسبوعية يمنية متطورة كانت تمثل الحاضنة الرؤوم للفن القصصى فى اليمن فى تلك الفترة صدرت عام ١٩٤٠م – ورواية «يوميات مبرشت» لوحة صادقة للحياة التى عاشتها عدن فى فترة الأربعينيات، وهى فترة الحرب العالمية الثانية، وما سبقتها من حال متدهورة للاقتصاد العالمى ولعدن تحت السيطرة البريطانية، هذه الرواية تصور فى موضوعها حياة عامل من الطبقة المتوسطة تأخذه موجة السعى فى تيار أثرياء الحرب ليتحول إلى «مبرشت» والبرشته مصطلح يعنى التهريب(٤). وتعرض الرواية على شكل مذكرات يومية (تبدأ من ١ يناير وتنتهى بـ أول يوليو من السنة الثانية)، والمدة الزمنية بين أول رواية وثانى رواية تبلغ تسع سنوات، ثم ننتظر أحد عشر عاماً أخرى حتى تأتى رواية «حصان العربة(٥) ١٩٥٩م لعلى محمد عبده، وهى مدد زمنية متفاوتة – كما تلاحظ – تقدم هذا الفن على فتور وتباعد، وتعالج من حيث المضمون قضايا إصلاحية واجتماعية عالية النبرة من حيث المباشرة والسطحية.

١ -٢: مرحلة التأسيس:

تبدأ هذه المرحلة زمنياً مع بداية ١٩٦٠م، وتمتد حتى أوائل السبعينيات وهى مرحلة مهمة جداً على المستوى الوطنى لما احتوته من أحداث مر بها الشعب اليمنى أبرزها قيام الثورة المجيدة فى الشمال ١٩٦٢م، والاستقلال عن المستعمر فى الجنوب ١٩٦٧م، وتثبيت قواعد الجمهورية، وهذه المرحلة على مستوى الخطاب الروائى كان فيها محاولة التأسيس لهذا

الفن الأدبى المهم، وإن كانت ثمرة ذلك لم تؤت بشكل واضح إلا فى السبعينيات. لكن تظل محاولة محمد محمود الزبيرى (أبو الأحرار، شاعر الثورة الكبير، توفى ١٩٦٥م) فى روايته «مأساة واق الواق»(٦) ١٩٦٠م ذات أثر واضح فى إيجاد فن روائى، وإن كان مايزال متأثرا – إلى حد كبير – بالموروث العربى الديني، وبخاصة قصة الإسراء والمعراج، ورسالة الغفران للمعري، ومحملاً بالقضية الوطنية ورموزها ومشكلاتها، ويبرز فيها المضمون السياسى بنبرة صارخة يغلب أحياناً كثيرة على الفن والبناء الروائى لكنها تظل محاولة للتأسيس. تتبعها رواية «مذكرات عامل»(٧) ١٩٦٦م لعلى محمد عبده بما تحمله هذه الرواية من مضمون الطبقة العاملة وهمومها، واستغلال الأغنياء لجهود الكادحين، ويأتى المضمون الاجتماعى أكثر وضوحاً فى روايتى: «القات يقتلنا»(٨) ١٩٦٩م، و«ضحية الجشع»(٩) ١٩٧٠م لرمزية الإرياني، ورواية «مصارعة الموت»(١٠) ١٩٧٠م لعبد الرحيم السبلاني، وتبدو فيه صورة المجتمع وقضايا المرأة المستلبة، والزواج غير المتكافئ، والثأر وغيرها من المضامين أغلب من حيث اهتمام الكتاب، ولكنها تمثل مرحلة مهمة فى طريق التأسيس لهذا الفن الروائي، والذى تبدو خطوة محمد عبد الولى وتجربته الروائية هى الأكثر قدرة وتمكناً فى هذه المرحلة لما يمتلكه هذا القاص من أدوات خاصة وموهبة حقيقية جعلته يعالج موضوعاً اجتماعياً فى غاية الخطورة فى حياة اليمنى هو موضوع الهجرة والمولدين – الذين يكونون من أب يمنى وأم حبشية تحديداً – فى روايته «يموتون غرباء»(١١) ١٩٧١م، ويقدم روايته فى شكل فنى محكم ورصين، يمثل بالفعل الشكل والمستوى الأكثر نضجاً وتأسيساً للخطاب الروائى فى هذه المرحلة.

١ -٣ مرحلة التجنيس:

وهى مرحلة السبعينيات والثمانينيات حيث استقرت فيها الرؤية الفنية – نوعا ما – وثبتت كجنس أدبى قائم بذاته فى وعى كتاب المرحلة وممارستهم، وتمكن القاص من هذا الفن الروائى من خلال تكرار التجربة، والقراءات، والمعارف العامة، والمتابعة، والانفتاح على الرواية العربية والعالمية، وظهرت أسماء أخلصت لهذا الفن وطورته حتى تمكنت من الكتابة فيه – أو كادت – نذكر من ذلك مثلا: محمد عبد الولى، عبد الوهاب الضوراني، عبد الكريم المرتضي، حسين مسيبلي، حسين سالم باصديق، محمود صغيرى، محمد حنيبر، عبد الله سالم باوزير، زيد مطيع دماج (وروايته الرهينة نموذج ناضج للرواية اليمنية)، محمد مثني، عبد المجيد قاضي، يحيى على الإرياني، سلوى الصرحي، سعيد عولقي وغيرهم، استمر بعضهم وتوقف البعض الآخر مما خسر بسببه المشهد الروائى أقلاماً كانت قد بدأت فى الطريق الصحيح فنياً.

١ -٤: مرحلة التجديد:

وهى مرحلة التسعينيات وما بعدها حتى بدايات هذا القرن، وإن كان التجديد – فى هذه المرحلة – محسوباً ومحدوداً فى بعض محاولات القاصين الشباب، ولم يتحول إلى ظاهرة غالبة – حتى نكون أكثر دقة فى هذا التصنيف – وذلك فيما تبرزه بعض كتابات نبيلة الزبير فى روايتها «إنه جسدى»(١٢) ٢٠٠٠م، ووجدى الأهدل فى «قوارب جبلية»(١٣)، «المومضات الأخيرة فى سبأ»(١٤) ٢٠٠٢م، وحبيب عبد الرب سرورى فى روايته «الملكة المغدورة»(١٥) ١٩٩٩م، و«دملان»(١٦) ٢٠٠٢م، وعبد الناصر مجلى فى «رجال الثلج»(١٧) ٢٠٠٠م، وهند هيثم فى «ملوك لسماء الأحلام والأمانى»(١٨) ،وحرب الخشب»(١٩) ٢٠٠٣م، وسامى الشاطبى فى «كائنات خربة»(٢٠)، و«للأمل مواسم أخرى»(٢١) ٢٠٠٣م.

ومحاولات التجديد هذه تأتى على مستوى اللغة، والانشغالات بالشكل والمضمون فى محاولة الخروج عن التراتبية الموروثة من بداية ووسط ونهاية، ومن عقدة وحل.. إلخ من تلك التقنيات، وتأتى محاولاتهم فى التجريب على السرد والرؤيا والتشكيل اللغوى لهذا الجنس الأدبى العميق. ومع ذلك فثمة كتابات كثيرة فى هذه المرحلة متعلقة بالمرحلة السابقة «مرحلة التجنيس» إن لم نقل بردها إلى مراحل تقليدية موغلة، من خلال عدم تطوير البعض لكتاباتهم وآلياتهم، وجنوح البعض الآخر إلى الكتابة الملاصقة للواقع ملاصقة مرآوية بعيدة عن الفن، أو اللجوء إلى الكتابة سير الذاتية لدى كتاب يمتد حضورهم – عيشاً وكتابة – إلى أجيال سابقة لكن قصصهم لم تخرج إلا فى هذه المرحلة.

٢ – مضامين الخطاب الروائى:

اشتمل الخطاب الروائى فى اتساعه كمدونة ومتن وفى امتداده الزمنى على الكثير من المضامين التى عالجها بداية بالمضامين الإصلاحية ذات الأداء المباشر والنبرة الخطابية العالية كما فى «سعيد» للقمان و«مصارعة الموت» للسبلانى، و«ضحية الجشع» لرمزية الإريانى – كما سبقت الإشارة.

أما المضمون السياسى فقد تزامن بعضه مع حركة التحرر الوطنى من الإمامة فى الشمال، كما فى رواية «مأساة واق الواق» ١٩٦٠م للزبيري، أو تلك الروايات التى كتبت فيما بعد لكنها تعالج نفس المضمون السياسى كما فى رواية «صنعاء مدينة مفتوحة»(٢٢) ١٩٧٨م لمحمد عبد الولى، و«قرية البتول»(٢٣) ١٩٧٩م لمحمد حنيبر ، و«الرهينة»(٢٤) ١٩٨٤م لزيد مطيع دماج، و«زهرة البن»(٢٥) ١٩٩٨م لعلى محمد زيد ، وكذلك ما كان منها يعالج قضية الاستقلال من الاستعمار البريطانى وسطوة السلاطين فى جنوب اليمن، كما فى رواية

«مرتفعات ردفان»(٢٦) ١٩٧٦م لحسين صالح مسيبلي، و«طريق الغيوم»(٢٧) ١٩٧٧م لحسين سالم باصديق وغيرها.

أما الروايات ذات المضمون الاجتماعى فلها نصيب وافر، حيث عالجت فترات مختلفة من الزمن فى اليمن الحديث وقضايا أبنائه وهمومهم، وقد ظهرت هذه الروايات حين استقرت القضية الوطنية وهدأ الصراع وثبتت قواعد الدولة الحديثة، وبدأ الإنسان اليمنى يبني حياته على طريق الاستقرار والسلام، ومن ذلك مثلاً عدد من الروايات التى تهتم بشرائح معينة من المجتمع وتلتفت إلى قضاياهم المصيرية كرواية «مجمع الشحاذين»(٢٨) ١٩٧٦م لعبد الوهاب الضوراني، وقضية الطبقة المثقفة والبحث عن فرص العمل كرواية «سفينة نوح»(٢٩) ١٩٨١ لعبد الله باوزير ، وهموم مجتمع القرية كرواية «الإبحار على متن حسناء»(٣٠) ١٩٨٤م لحسين باصديق، وقضية الهجرة وغربة اليمنى على اختلاف الزمن كروايات : «يموتون غرباء» لمحمد عبد الولي، (وتعالج الغربة فى الحبشة، وقضية المولدين فى فترة ما قبل الثورة)، ورواية «نحو الشمس شرقا»(٣١) ١٩٩٨م ليحيى على الإريانى (وتعالج الغربة السياسية مع قضايا حديثة لما بعد الوحدة)، ورواية «رجال الثلج» ٢٠٠٠م لعبد الناصر مجلى (وتعالج غربة اليمنى الحديثة فى أمريكا من وجهة نظر عملية، وتجربة كاتبها الفعلية).

وأما رواية «شارع الشاحنات»(٣٢) ١٩٨٥م لمحمد سعيد سيف فهمى فصور ضغوط المدينة على المثقف وجفافها فى وجهه، ورواية «ركام وزهر»(٣٣) ١٩٨٨م ليحيى على الإريانى تبين صراع القيم بين المدينة والريف، كما يتجلى فيها صعود نماذج من الطبقة الوسطى وتبلورها، وفى «هموم الجد قوسم»(٣٤) ١٩٨٨م لأحمد مثنى صراع القديم والجديد وبيان الثوابت الجميلة لدى المجتمع التهامى تحديداً، وفى «الصمصام»(٣٥) ١٩٩٣م لصالح باعامر تتضح خصوصية مجتمع الصيادين وهمومهم وأفكارهم، وفى روايتى: «أحلام .. نبيلة»(٣٦) ١٩٩٧م و«أركنها الفقيه»(٣٧) ١٩٩٨م لعزيزة عبد الله معالجات لمشاكل المرأة وعذاباتها وهى تبدو كضحية للحاجة والمجتمع القاسى فى الأولى، وللجهل والتغرير بها من الرجل فى الثانية.

وللرواية ذات المضمون التاريخى حضور أيضا فى ثلاث روايات هي: «ليلة ظهور أسعد الكامل»(٣٨) ١٩٩٢م لأحمد قائد بركات، (حوارية بين الراوى وأحد ملوك حمير القدماء بوحى من المكان حين يزور الكاتب مأرب، ويقف أمام سدها الشهير، وفيها ربط بين الماضى والحاضر)، ورواية «رؤيا شمر يرعش»(٣٩) ١٩٩٧م لأنور محمد خالد (وهى الرواية التاريخية الوحيدة حتى الآن بالمعنى الفنى والتقنى للرواية التاريخية التى تعالج تلك الفترة السحيقة من تاريخ اليمن)، ورواية «دار السلطنة»(٤٠) ١٩٩٨م لرمزية الإرياني، (وهى تقدم

تاريخ السيدة بنت أحمد الصليحى ملكة اليمن فى التاريخ الوسيط وإن كانت تخاطب الناشئة). وأما رواية السيرة الذاتية فيكرس لها أحمد قائد بركات ثلاثية منازل القمر: «تباشير الأمانى»(٤١) ١٩٩٨م، و«سنوات البراءة»(٤٢) ٢٠٠١م، و«المدار الغربى»(٤٣) ٢٠٠١م، ومن قبلها روايته «المبشع»(٤٤) ١٩٩٣م. وتأتى الروايات ذات المضمون العاطفى عرضا فى اهتمام الروائى اليمني، وقد نلمح الكثير من تلك المضامين العاطفية يدور بالضرورة فى بناء عدد من الروايات لكن نادراً ما نجد رواية تحمل ذلك المضمون عن قصد أو تكرس من أجله بحيث يقوم بناؤها وفكرتها وغايتها وفقاً على المضمون العاطفي، ولعل ذلك يرجع إلى تصور لدى الكتاب - وذلك بلا شك تصور خاطئ - مفاده أن الحب هو آخر ما يمكن أن يقف لديه الإنسان فى سلم الضروريات.

٣- التسعينيات وما بعدها مرحلة خصبة للرواية:

بعد قيام الوحدة اليمنية توافر للأدب مناخ إبداعى له خصوصية متميزة من حيث الحرية، والانتشار، وإمكانية النشر بشكل أوسع، وتنامى المؤسسات الثقافية المهتمة بالحراك الثقافى والإبداعي، هذا بالإضافة إلى المناخ السياسى والاجتماعى الحافل بالأحداث والمتغيرات المختلفة والذى تحتاج إليه الرواية - عادة - لرصد أبعاده ورؤاه، فهى من حيث طبيعتها فن يرصد أزمات المجتمع وتغيراته، ويصور حركة الفرد وعالمه الداخلى والخارجى فى إطار ذلك المجتمع المتحرك، وبنظرة بيبليوجرافية(٤٥) سريعة للإنتاج الروائى خلال هذه الفترة يتأكد للناظر ما نذهب إليه بأن الرواية تعيش فى التسعينيات وما تلاها حتى اليوم أخصب عصورها من حيث الكم والكيف معاً، ونختلف مع ما يذهب إليه بعض الدارسين (٤٦) بأن الرواية فى هذه الفترة نائمة بالقياس إلى جنس أدبى آخر - له خصوصيته نشراً وإبداعا من حيث السهولة والقدرة على النشر السريع والتعبير عن روح الفرد أكثر من روح المجتمع - ونعنى به القصة القصيرة.

هوامش

١ - سعيد، محمد على إبراهيم لقمان، ط١، ١٩٣٩م، عدن - المطبعة العربية، وطبعت مرة أخرى ضمن مجلة الثقافة الجديدة، عدن، العدد الرابع - يوليو ١٩٩٢م.

٢- للمزيد حول هذه النقطة يمكن الرجوع إلى كتاب إبراهيم أبو طالب: «الموروثات الشعبية القصصية فى الرواية اليمنية: دراسة فى التفاعل النصى» صنعاء إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، ط١، ٢٠٠٤م.

٣ - يوميات مبرشت، عبد الله محمد الطيب أرسلان، ط١، ١٩٤٨م، عدن - مطبعة فتاة

الجزيرة.

٤ – اطلقت هذه الكلمة (البرشات) لتعنى التهريب وسبب ذلك كما يذكر كاتب الرواية فى مقدمتها: «أن أحد رجال البوليس من سلاح الطيران، كان فى دار الأمير يفتش على بعض الأدوات المسروقة فراعه ما رأى من كثرة البضائع المكدسة هناك، فقال لمن رافقه وهو يظهر الاندهاش: لابد أن هذه البضائع قد انزلت بالبرشوت وإلا كيف أتت والبوليس المدنى مرابط فى كل المراكز. فانتشر ما قال بين الناس ووافقت كلمة «البرشوت» هوى فى نفوسهم فأطلقوها على معنى التهريب منذ ذلك اليوم» ينظر: رواية «يوميات مبرشت، ص٩.

٥ – حصان العربة: على محمد عبده، ١٩٥٩م، عدن صحيفة الكفاح.

٦– مأساة واق الواق: محمد محمود الزبيري، طـ١، ١٩٦٠، القاهرة وطبعة أخرى عن دار العودة – بيروت ١٩٨٧، وعن دار الكلمة – صنعاء (١٩٨٥).

٧ – مذكرات عامل: على محمد عبده، ١٩٦٦ عدن ، صحيفة الطريق.

٨ – القات يقتلنا: رمزية عباس الإرياني، ١٩٦٩م، تعز، د.م.

٩ – ضحية الجشع: رمزية عباس الإرياني، ١٩٧٠، تعز – دار القلم للطباعة والنشر.

١٠ – مصارعة الموت عبد الرحيم السبلاني، ١٩٧٠ تعز – الدار الحديث للطباعة والنشر.

١١ – يموتون غرباء: محمد أحمد عبد الولي، ١٩٧١ عدن – صحيفة الشرارة، وطبعت عن اتحاد الكتاب اليمنى ضمن مجلة (الحكمة) وعن دار العودة عدة طبعات آخرها عام ١٩٨٦م.

١٢ – إنه جسدى ، نبيلة الزبير، ٢٠٠٠ القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة آفاق الكتابة (٣٩).

١٣– قوارب جبلية، وجدى الأهدل، صنعاء، مركز عبادى طـ١ يناير ٢٠٠٢م، وبيروت – لندن دار رياض الريس طـ٢. حزيران/ يونيو ٢٠٠٢م.

١٤ – الومضات الأخيرة فى سبأ، وجدى الأهدل، ٢٠٠٢ تعز صحيفة الثقافية.

١٥ – الملكة المغدورة، حبيب عبد الرب سروري، ١٩٩٩ صنعاء مؤسسة المهاجر كتاب المهاجر رقم (٣) طبعت فى مركز عبادى للدراسات والنشر ، ونشرت مسلسلة فى صحيفة الثقافية عام ١٩٩٩ ترجمها عن الفرنسية د. على محمد زيد.

١٦– دملان ، حبيب عبد الرب سرورى ٢٠٠٢ صنعاء – مؤسسة العفيف الثقافية

١٧– رجال الثلج، عبد الناصر مجلي، ٢٠٠٠ تعز – صحيفة الثقافية.

١٨– ملوك لسماء الأحلام والأماني، هند محمد هيثم ٢٠٠٣، صنعاء – مركز عبادى واتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين.

١٩ – حرب الخشب، هند محمد هيثم ٢٠٠٣ صنعاء – مركز عبادى ، واتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين.

٢٠ – كائنات خربة، سامى صالح الشاطبى ٢٠٠٣ صنعاء – مركز عبادي
٢١ – للأمل مواسم أخري، سامى صالح الشاطبى ٢٠٠٣ صنعاء – مركز عبادي.
٢٢ – صنعاء مدينة مفتوحة، محمد أحمد عبد الولي، ١٩٧٨، عدن – مؤسسة ١٤ أكتوبر، وعن دار العودة – بيروت عدة طبعات أخرها فى ١٩٨٦م.
٢٣– قرية البتول، محمد حنيبر، ١٩٧٩م، دمشق – عالم الكتب.
٢٤ – الرهينة، زيد مطيع دماج، ١٩٨٤، بيروت – دار الآداب. وعن دار رياض الريس – لندن عام ١٩٩٧ م وضمن مشروع اليونسكو (كتاب فى جريدة) عام ١٩٩٨، والهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة عام ١٩٩٩م.
٢٥ – زهرة البن، على محمد زبد ١٩٩٨ بيروت – دار الكنوز الأدبية.
٢٦ – مرتفعات ردفان، حسين صالح مسيبلي، ١٩٧٦، عدن – مؤسسة ١٤ أكتوبر.
٢٧ – طريق الغيوم، حسين سالم باصديق ، ١٩٧٧ بيروت – دار الفارابى – إصدارات وزارة الثقافة عدن.
٢٨ –مجمع الشحاذين، عبد الوهاب الضوراني، ١٩٧٦، صنعاء – صحيفة الثورة من تاريخ ١/٢٦ عدد ٢٤٨٩ إلى ٢/١٣، عدد ٢٥٠٧ ونشرت فى كتاب عام ١٩٧٩ عن مطابع الناشر العربى – القاهرة.
٢٩ – سفينة نوح عبد الله سالم باوزير ١٩٨١، عدن – دار الهمداني، وطبعت فى صنعاء مركز عبادى للدراسات والنشر عام ٢٠٠١م ضمن سلسلة إبداعات يمانية.
٣٠ – الإبحار على متن حسناء، حسن سالم باصديق ١٩٨٤ بيروت – دار الفارابى – إصدارات وزارة الثقافة عدن.
٣١ – نحو الشمس شرقا، يحيى على الإريانى ١٩٩٨، عمان – دار أزمنة للنشر والتوزيع.
٣٢ – شارع الشاحنات، محمد سعيد سيف، ١٩٨٥، صنعاء – مجلة اليمن الجديد، ومنشورات اتحاد الكتاب اليمنيين (كتاب الحكمة طبع بمطابع مؤسسة الثورة للصحافة والنشر عام ١٩٩٨م.
٣٣ – ركام وزهر، يحيى على الإرياني، ١٩٨٨، بيروت – دار التنوير.
٣٤– هموم الجد قوسم، أحمد مثني، ١٩٨٨، بيروت – دار الحداثة.
٣٥ – – الصمصام ، صالح باعامر، ١٩٩٣ القاهرة، مطابع الكوبرى.
٣٦ – أحلام .. نبيلة ، عزيزة عبد الله ١٩٩٧، القاهرة – مكتبة الخانجى.
٣٧ – أركنها الفقيه، عزيزة عبد الله ١٩٩٧ القاهرة – مكتبة الخانجى.
٣٨ – ليلة ظهور أسعد الكامل، أحمد قائد بركات ١٩٩٢ صنعاء دائرة الصحافة والطباعة.
٣٩ – رؤيا شمر يرعش، أنور محمد خالد ١٩٩٧ بيروت – دار الفكر العربي.

٤٠- دار السلطنة، رمزية عباس الإريانى ١٩٩٨ صنعاء - حقوق النشر محفوظة للمؤلفة، دون تحديد دار النشر.

٤١ - منازل القمر: المنزلة الأولى (تباشير الأمانى) أحمد قائد بركات ١٩٩٨ صنعاء - منشورات صحيفة الثورة.

٤٢ - منازل القمر: المنزلة الثانية (سنوات البراءة)، أحمد قائد بركات، ٢٠٠١ صنعاء مركز عبادى للدراسات والنشر.

٤٣ - منازل القمر : المنزلة الثالثة (المدار الغربي) أحمد قائد بركات ٢٠٠١ صنعاء - مركز عبادى للدراسات والنشر.

٤٤ - المبشع، أحمد قائد بركات ١٩٩٣ صنعاء - دائرة الصحافة والطباعة.

٤٥- يمكن الرجوع إلى البيلوجرافيا التفصيلية عن الرواية اليمنية من عام ١٩٣٩ م حتى عام ٢٠٠٣ م فى كتاب الموروثات الشعبية القصصية فى الرواية اليمنية، مرجع سبق ذكره.

٤٦- ينظر : مقال هشام سعيد شمسان: القصة فى اليمن من السرديات التقليدية إلى الحداثة الفنية. المصدر: Http://www.aimotamar.net/5299.htm

مقال

عبد العزيز المقالح في القاهرة

د. راتب سكر - سوريا

فى عام ١٩٦٣ سافر الشاعر عبد العزيز المقالح من ربوع اليمن فى رحلة مشغولة بهموم الأدب والثقافة، كان فى السادسة والعشرين من عمره، يفيض حماسه للشعر والنهوض الوطنى المسكون بهواجسه العربية هوية وحلماً، وكانت تلك المرة الأولى التى يغادر فيها أسوار اليمن المسيج منذ عهود طويلة بالأسى والبؤس والعزلة والحرمان.

سافر إلى القاهرة التى كانت - ومازال طبعاً - عاصمة للأحلام العربية فى توقها إلى الوحدة والتحرر والعدالة الاجتماعية. تعد هذه الزيارة معلماً بارزاً من معالم العلاقات الثقافية التى ظلت تؤثر فى مكوناته المعرفية والوجدانية.

فى هذه الزيارة التى التقى بعدد غير قليل من المثقفين والشبان العرب الذين ضمتهم القاهرة فى تلك الأيام، منهم الشاعر الفلسطينى يوسف الخطيب الذى كان يتبع دورة تدريبية فى إذاعة القاهرة، والشاعر المصرى صلاح عبد الصبور، وقد رافقهما الشاعر المقالح مع مجموعة من الأقران إلى «كازينو قصر النيل» لمقابلة المثقف المعروف عبد الكريم زهور عدى (ت١٩٨٦ م) الذى وصل ضمن الوفد السورى لمباحثات الوحدة الثلاثية المنشودة بين مصر وسوريا والعراق. وراح اللقاء به يتكرر لعدة أيام فيتناول الحديث الدولة اليمنية الفتية بعد مرور سنة على ثورة ٢٦ سبتمبر.

فى خلال سنوات إقامتى الجميلة فى صنعاء (١٩٩٧ - ٢٠٠١)، كان الشاعر المقالح يشعر

بمعانى الفرح المشتعل فى عينى الصغيرتين، عندما أصغى إلى ذكرياته تلك ، فيكرمنى بمزيد يغمرنى ابتهاجاً، ويقول عن عبد الكريم زهور عدى(١): «كان يتحدث كأنه يمنى خالص، ويفصل الكلام على دور الفن والأدب فى حماية الثورة. عبد الكريم ذو لغة جميلة عذبة ، يتحدث كأنه ينطق شعراً، ووجهه يشع بالنبل، تشعر وأنت تلتقيه أول مرة، أنك تعرفه من عشرين سنة(٢).

كان الشاعر اليمنى المقيم فى القاهرة منذ مطلع الأربعينيات، على أحمد باكثير من أبرز الأدباء الذين التقى بهم الشاعر المقالح فى زيارته الأولى إلى مصر وقد كتب فيما بعد انطباعه عن لقائه باكثير، فقال :«رأيت باكثير لأول مرة فى عام ١٩٦٣م، عندما قمت بأول زيارة للمجلس الأعلى للفنون والآداب فى القاهرة، وكان المجلس فى وبداية انهياره. وكان مسرح التلفزيون يومئذ يعرض لباكثير مسرحية (جلفدان هانم)، كان باكثير مشغولاً بالحديث عنها فلم يعجبنى لقاؤه الأول، وترك فى نفسى انطباعاً مشوشا»(٣).

هكذا عاد المقالح إلى صنعاء بعد زيارته الأولى إلى القاهرة، وهو القادر على تحويل مثل هذه الزيارة القصيرة إلى مدرسة من المدارس التى أثرت فى تكوينه شاعراً وناقداً ومثقفاً بارزاً تأثيراً عميقاً.

بعد مرور سنتين على زيارته القاهرة، شارك الشاعر عبد العزيز المقالح فى رحلة طويلة ضمت وفداً يمنياً رفيعاً، وجالت فى سبتمبر من عام ١٩٦٥ بين ربوع متعددة، وذلك عندما قام الوفد الذى يضم حسن العمرى نائب رئيس الجمهورية والقاضى عبد الرحمن الإريانى الذى أصبح رئيساً للبلاد فيما بعد بزيارة دمشق، ومنها اتجهت الرحلة التى استمرت زهاء شهر ونصف لأسباب يمنية داخلية، إلى لبنان والعراق والكويت وبلجراد وبرلين.

فى بلجراد كان اللقاء الأول بالسفير السورى والشخصية الثقافية البارزة د. سامى الدروبي. «أربعة أيام أمضيتها معه»، يقولها الشاعر المقالح بصوت يتهدج مودة، عندما يحدث أصدقاءه عن سامى الذى سيصبح من أبرز المثقفين الذين عايشهم فى خلال إقامته اللاحقة فى القاهرة، وفى التقديم لمثل هذا الكلام، يقول: «كان القاضى الإريانى من المعجبين به، وكنت قد قرأت كتاب فرانز فانون (معذبو الأرض) الذى ترجمه سامى مع د. جمال الأتاسى من الفرنسية، فعزز ذلك من توقى إلى لقائه».

فى العام التالي، أى عام ١٩٦٦، سافر الشاعر المقالح فى بعثة تعليمية قصيرة إلى فرنسا فكان ذلك فرصة لمزيد من الانكشاف على ثقافة الآخر، ومحاورتها فى مسيرة إعداد الذات على مدارج الأيام، وسرعان ما عين فى نهاية العام نفسه مندوباً لليمن فى جامعة الدول العربية فى القاهرة، فوصلها المثقف الشاب وهو فى التاسعة والعشرين من عمره حاملاً على منكبيه أحلامه الواسعة وذكريات تكوينه المعرفى والوجدانى ، الثرية بترجيع أحزان

كاوية، وعلاقات واسعة مع أسماء يفتح ذكر حروفها مساحات واسعة من الخضرة والرجاء والطمأنينة.

في القاهرة تجدد لقاء المقالح بالأصدقاء الذين التقاهم فى زيارته السابقة لها، كما تجدد لقاؤه بالدكتور سامى الدروبى الذى التقاه من قبل فى بلجراد، وقد أصبح سفيراً لسوريا فى مصر.

كان يوم الثلاثاء موعداً أسبوعياً لملتقى عدد من الأصدقاء الأدباء الذين أحاطوه بجو حميم من الألفة. فضلا عن الدكتور سامى الدروبي، كان صديقه الأخضر الإبراهيمى سفير الجزائر فى تلك الأيام. والشاعر عبد الوهاب البياتى اللاجئ من العراق وكوكبة من أدباء مصر ومثقفيها مثل: أحمد عبد المعطى حجازى وأحمد بهاء الدين وصلاح عبد الصبور وغيرهم، وكثيراً ما كان الدروبى يقل المقالح بسيارته من حى «نادى الصيد» الذى يسكن فيه إلى دارته فى حى «الدقي» وهذه العلاقة الحميمة والمتميزة بين الدروبى والمقالح لم تتغير مع تبدلات الأيام التى انتقلت بالمقالح من مندوب لليمن فى جامعة الدول العربية إلى طالب جامعى يتابع دراسة الأدب العربى منذ عام ١٩٦٨، فقراءته المتكررة لما ترجمه الدروبى إلى العربية من مؤلفات فرانز فانون ودوستويفسكى وبرجسون وغيرهم، تركت فى نفسه أثراً عميقاً، وسيجت عواطف الصداقة النبيلة بسياج من الإعجاب الذى مازال يرافق حديثه عن سامى الدروبى حتى أيامنا بمثل قوله: «هو مدرسة فى الوطنية، يمتلك لغة عربية ناصعة، فضلا عن معرفته اللغات الأجنبية معرفة مكنته من الترجمة الراقية، التى شهد له بها الكثيرون».

تجدد لقاء المقالح بعلى أحمد باكثير أيضا، فالتقاه فى مناسبات مختلفة فى عام ١٩٦٧، وقد كتب عن ذلك خواطر وذكريات (٤)، ذكر فيها أن باكثير دعاه إلى منزله ليحدثه عن همومه وذكرياته (اليمنية والمصرية)، فلبى الدعوة التى جمعته بعدد من الأدباء والشعراء الأعلام الذين ذكرهم فى خواطره المكتوبة بقوله: «هذا اليوم جمعنى بأدباء كبار فيهم باكثير والسحار وعبد الحليم عبد الله، والشاعر أحمد مخيمر، وغيرهم .. كان السحار أكثرهم إشراقاً وبعداً عن الشكوي، أما الآخرون فقد تحول حديثهم .. إلى شكاوى حادة من النشر، ومن ظلم أجهزة التوصيل: الإعلام، التلفزيون، الإذاعة، المسرح، الصحافة، وكنت أعتقد – خطأ – أن المضطهد الوحيد بينهم هو على أحمد باكثير لأنه ليس من مصر، وإذ بى أكتشف أن مصر قد أعطت باكثير الكثير.. لقد منحه الرئيس جمال عبد الناصر جائزة الدولة التقديرية، وكانت بعض كتبه مقررة على طلبة الثانوية».

كان عبد العزيز المقالح فى القاهرة حريصاً على لقاء الأدباء، معجباً بأعلامهم وعطائهم، ومن أبرز أولئك يذكر د. طه حسين الذى كتب عنه بلغة تفيض شاعرية وحناناً إذ زار مكتبه

فى عام ١٩٧٤ بعد وفاته بعام واحد، فاستعاد صورته وكتب يقول: «المكتب الذى كان يستقبل فيه العميد معظم زواره، وقد رأيته فيه لأول مرة بجوار المدفأة التى لم يكن بها آية نار، وشعرت يومها برهبة ، لم أشعر بمثلها فى المقابلات التى أتيحت لى منذ سنوات، مع بعض الرؤساء العرب والأجانب.. كان شخصاً مهيباً، متحدياً، حنوناً، غير مغرور.. وكان يمسك بسيجارة فى يده اليسري، وكأنه حريص على ألا تسقط ثم هو يضغط عليها بفمه، وكأنه يعضها بشفتيه، كما يضغط على الكلمات بطريقته المحببة المعروفة»(٥).

دأب المقالح فى القاهرة على متابعة دراساته الجامعية، وهو فى خضم انشغاله بالأدب والثقافة وأهلهم، فتخرج فى جامعة القاهرة عام ١٩٧١، ثم نال درجة الماجستير بامتياز عام ١٩٧٤، وفى عام ١٩٧٧ توج عبد العزيز المقالح إقامته فى القاهرة بدفاعه عن أطروحة الدكتوراه فى جامعتها، وبعد ثلاثة أشهر أبعدته السلطات خارج مصر مع مجموعة من المثقفين العرب الذين أبدوا نشاطاً بارزاً ضد مشروع كامب ديفيد، فراح يرتب أوراقه للسفر إلى الجزائر مدرساً فى جامعتها.

عاد إلى صنعاء ليصبح فى الثمانينيات والتسعينيات أحد أبرز الوجوه الثقافية المؤثرة فى مسيرة الثقافة والأدب فى اليمن، ومكث لا يغادر فى سفر ولا يلبى الدعوات الكثيرة التى تصله لحضور مؤتمرات وندوات أدبية تقام فى البلاد العربية وفى أصقاع المعمورة، غير أن عكوفه عن السفر لم يبعد عنه فرصة اللقاء بالمثقفين والأدباء العرب والأجانب، فما شهدته اليمن فى العقدين الماضيين من نهوض ثقافي، وفر له ولغيره من أقرانه وتلامذته فرصة اللقاء بالعديد من أعلام الأدب والثقافة الذين ربطه بهم شرف الكلمة ونبل الأحلام ومنهم د. عبد الملك مرتاض من الجزائر، والشعراء سليمان العيسى وكمال أبو ديب وإبراهيم الجرادى وأدونيس من سوريا، والشاعر جودت فخر الدين والناقدة يمنى العيد من لبنان، ود. عز الدين إسماعيل ود.جابر عصفور ود. عبد المنعم تليمة من القاهرة ود.شكر خصباك ود. عبد الرضا على ود.حاتم الصكر من العراق وغيرهم. وهو اليوم رئيس لمركز البحوث والدراسات فى صنعاء يفتح أبواب مكتبه نهاراً أو باب منزله مساء للأدباء والمثقفين والسوريين والعراقيين والمصريين والجزائريين وغيرهم، ويعرف كل من يزور صنعاء من أهل الفكر والثقافة أن مجالسه مدرسة عربية من طراز فريد يفخر كثيرون – كنت واحداً منهم – بأنهم تخرجوا فيها.

هوامش:

١ – ثمة أسباب شخصية لاهتمامى بالموضوع، فقد تتلمذت طويلاً للمثقف الراحل سهيل عثمان الذى تتلمذ بدوره لعبد الكريم زهور عدى قبل أن يزامله فى حقول التربية والمجتمع،

وقد زرع فى نفسى إعجاباً خاصاً به، فضلا عن ارتباط اسمه بمدينتى حماة.

٢ – المعلومات الواردة عن حياة الشاعر المقالح وآرائه، مستقاة من اللقاء الشخصى الحميم به طوال سنوات إقامتى فى صنعاء (١٩٩٧ – ٢٠٠١).

٣– المقالح د. عبد العزيز، بلاتا – على أحمد باكثير ، رائد التحديث فى الشعر العربى المعاصر ، دار الكلمة صنعاء (٣١٠ص) ص٢٣.

٤ – المرجع نفسه.

٥ – المقالح د. عبد العزيز، بلاتا – يوميات يمانية فى الأدب والفن. دار العودة. بيروت.

ملف

البرزخ.. قبل خلط الماء

حسن اللوزى●

مـاذا أعـددت لكى تتـحـدى التـاريخ
المشحون بأنفاس الطاعون
وتواجه هجمته من كل الأرجاء
كى تنجـو مما لم ينج منه الإخـوة
والأعداء!!
لحمك أم حلمك
أرضك أم عرضك
دمعك أم قيمك
وزنك أم حزنك
ووجودك أم جودك
وثباتك أم كبوتك
حياتك أم موتك

ماذا أعددت لهذا التاريخ الملعون؟!
أنت فريسة هذا الفك المفتوح بسعة
الأرض العربية..
والمتشعب كالشبهات!
وعلى كل الآفـاق المرئيـة.. واللا
مرئية!

كن أنت
ولا تجـعل خطواتك تنزلق إلى
ميقات لا يأتى
أو فى وصبات خارج وقت الناس
وهموم الأيتام الشهداء

● شاعر من جيل السبعينيات - يشغل حالياً منصب وزير الإعلام اليمنى.

وخــارج ظمــأ الحــاجــة لعــبــور الجــســر
الممدود إلى الأضلاع السبئية
نحو الإرهاصات الكونية
فى حمأ الصبوات
لتكن أنت الواضح فى مجرى المبهم
ولأنك تعلم أسرار المعراج
فى الطلب القادم فى مرأى عرس الوطن
الداهم
حاك وميض صفاء الإيمان..
حاك الإيمان
فالإيمان يمان
واركض فى آجام الحكمة
فالحكمة منك
والحكمة أنت
لا تسلم أمرك للغيب
لتكن أنت الممسك قلم الإملاء
اجعل من غيم الغيب فريستكا
أحبلها لتكن مطراً
واحرث آجام الحكمة
كى تلد الحكمة بيضتها الأبدية!!
وكما أعطيت الشعب مفاتيح الدرب
أعط مـحـبـيك حظوظ الإثمار على شـجـر
الحب
فى وطن الخصب
واحذر من كل سراب يتلألأ أو يتناوم

فسراب الأيام اللزجة لا يرحم
كل دخان يومى لحريق
فكن النجدة
كن الماء المأمول
واحـذر من كل شـهـيق مكسـور بين
الخلق وبين شفاه المكلومين!
وارأف بـالـنبض المحـــمـــوم بوله
الجندى المجهول
واعلم ما لا تدركه غيمات لا تمطر

ابصر فيما تحرثه غيمات تمطر
زرعك أجن لأمـــانيك على بسطة
أرضك
لا تتعجل
وانظر ما يتلى من هذا الحلم عليك
عارية حماة هذا الموسم
يغرقها المطر فتطفو كالفلين
ويحـــاصـــرهـــا الرمل فــتــألفـــهـــا
«الحنشان»
وتحضنها الأتربة فتدخل بيت إياب
الدود

والحمـأ المكتظ على حـافـة رغبـات
تتلوي
بعض من أسرار البلوي

حلزونيا يصعد سبخ الموسم
يتكوم فى الأفق الرحب المطلق
كى يأخذ شكل النفق المسدود
ويغلق أبواب الصحراء

والصحراء مفاتيح اللغز وفى الصحراء الكنز
قالوا: اقذف للحقل المحتمل هنالك بسؤالك
وانظر ما سوف تري
أنفشه كما يتجلى فى مرآة الحلم
ولسوف تري
الحلم المتفتح والمترامى فى أرض الخصب
لحقول دلقت فى كل مسا
والتآمر فى مجرى محتمل لحشود الحب
مازال يهيئ نفرته فى عمق الدرب
ليوائم بين المتناحر والمتلاقي
والمتجلى فى المكنون الواحد

نجم لبهاء الأحلام المحبوسة فى إفصاح المسند
فى البوح السبئ المشتعل على كل الأرجاء
من هيجان الألف إلى استلقاء الياء

هذا ما يعلنه الماء وبوح الأسماء
وندى إيلاف يتفتق فى وعد منتظر فى عرس الحرية
ليس أمامك إلا أن تتحدى لتفوز بقربان الديمومة
اركض فى آجام الحكمة
سوف ترى أنك مشتعلا بنجاحك تجتاز البرزخ
ووحيداً تمضى لبراح القمة
هذا القارب هل ينجيك؟
هذا القارب هل يعطيك المتناظر فى بعض الجوانى المتأصل فيك
فى معركة قد تفضى للكنز؟!
كن لفضائك تفضح سوءته
كن لمشيئة أحبابك
ليكون لأمرك ما أنت تشاء
كن لمشيئة ما فيك لترقى فى وهج تجليك
ولتكشف أسرار نبوغك مرات أخرى فى آتيك
لك فى كل بروج الأسماء الذهبية يتهيأ آتيك
ما خفى من الإيحاء هو الأبهى!
طاقية الإخفاء يموهها رمل الصحراء!

قصة

قطع قديم فى معركة بأدوار

هدى العطاس

١ - المعركة

حدث هذا فى عام الوباء..

جهزوها للمعركة ووشحتها أمها بالنصائح، وعندما أغلق عليهما الباب شعرت كأن قد أغلقت عنهما سدة الكون - المعركة - تذكرت ما روشته لها أمها: هو من سيبدأ ويقود تفاصيلها ويضع الخطط للطرفين، واستغربت -! أليست طرفاً مستقلاً بل هى الخصم الحبيب. هكذا صورت معركتهما، ولكن الأم واصلت نصائحها: لا تبدى مقاومة، دعيه ينتصر، هو من له الانتصار .. وعندما سد الكون عنهما، اقترب منها، خفض نظرته إلى السهب الراقد. بدأ يحرث بيديه ينبش يقلب يلكز خيول رغبتها.. لا شيء .. اكتشفت أن سهبها ميت لا حياة فى أرضها. لم ترتعش البراعم لم يتصاعد فى تربتها ذلك الدخان المجنون الذى تحدثوا عنه. إذن كان الموت يرقد أسفلها ولكنها لم تكتشف الموات لأنها لم تحاول تجربة الحياة فيه قبلاً.

أما هو.. لم ينتبه لموات سهبها أو لم يعنه ذلك كثيراً راح يجهز حربته ويلكز ثور

صدر لها « ثلاث خطوات» مجموعة قصصية عن وزارة الثقافة والسياحة اليمنية

رغبته الذى سيقود به معركة حرثه أرضها. ارتاعت!! هل سيشحذ حربته ليغرسها فى ميت؟ وتساءلت لنفسها وهل هذه معركة متكافئة صدى وشوشات أمها يعلو، وحربة الخصم تقترب، وخفضت نظرها إلى آلة حرثه..
وفوجئت. تصلبت عروق عينيها شهقتها انطلقت، المنجل مكسور.. الحربة رخوة. لقد كان ثوره ميتاً أيضاً.
ونزعت جسدها قافزة صارخة ابتعد.. فليدفن كل منا ميته على حدة.

٢ - أدوار

يسبغ الليل لونه سريعاً فى هذه الأرجاء، والشوارع شبه خالية سوى من هسيس بعض المارة، وهدير السيارات رأى جذعها يتهادى كشراع ظل يتابعها ويده على مقود سيارته خيل إليه أن شعرها يعانق الريح ويشاكس الهواء.
قال لنفسه: من زمن لم نعد نرى شعراً جميلاً لامرأة ينتضى الجرأة مع الريح هكذا، بعد أن احتجز الشعر فى غرف المناديل الغليظة – وحين حاذته أطلق من سيارته نداء عاطفياً وأشار بيده يدعوها، التفتت ناحيته باسمه ثم دلفت إلى الداخل، بشت بها عيناه اللتان لونتا بالافتراس ثم سألها عن وجهتها – فردت عليه: أين وجهتك؟ أو ما بيده إلى الأمام، فابتسمت من زاوية شفتيها قائلة: إذن أنت معي.، وضحكا معا..لهذا الرد!!

ومعا فى غرفته ارتحل ناقة برية تحملت صحارى رغبته المكبوتة.. وبعد فترة ظن أنه قد أبرك الناقة الجموح، فترجل عنها وغرق فى سباته..
فى الصباح أيقظته حرارة الشمس المنبعثة من فجوة فى النافذة المغلقة وحرارة الفراش المتبقية من ليلة البارحة، تثاءب فارداً ذراعيه كفارس عاد من غزوته منتصراً يجر وراءه السبايا.. التفت جهتها فى السرير، ولكنها لم تكن هناك..
واندهش حين رأى طرفاً مطروحاً إلى جواره.. تناوله وارتعش عندما برز من داخله مبلغ نقدى.

٣- قطع قديم

الليل ساكن وعائشة تهادن الفراش..

يطلبها بينما هى حينذاك تقبع فى فنائها الخاص، ينهمر إلحاحه، تراوغ قليلاً.. وحين لا مفر.. تفتح فسحة فى الجسد .. يقتعد بساطها، يخال أنها أخذته بعيداً بعيداً، حين يعود يسألها عن الرحلة: لا تحير جواباً، يبرطم تسمعه يلعن وينهر شيئاً ما،...

يأتيها بأعواد الكزبرة يقول: فلتتزودى للرحلات القادمة.

أمام المرآة تعتلك العيدان كل يوم، تراقب عينيها الذابلتين ، فى المرآة وذاكرتها المنعكسة فى عينيها.. حكى لها صغيرة كانت لحمة حمراء، أم صابر تقترب منها تباعد بين فخذيها النحيلين المعطوفين على سر الأسرار – كما قيل لها – وترياق الجنة والنار، تسبق الصرخة النصل (يبقبق) الدم وترمى تلك الشريحة الصغيرة جداً من لحم الجسد.

المرآة تعكس ذبول عينيها، وأعواد الكزبرة تؤكد ذبول وردتها، وتتحرش سرها للبوح.

هو يقرب والفراش يتلظى وعائشة تخيط نشوتها العصية، تلكز بساطها عله يطير، تهسهس: ما أصعب الليل.. وحين أراد الارتحال أخذته كعادتها وسألها بعد أن عاد – كعادته – هرشت ألمها .. تلعثمت..

استنجدت بجدتها.. نادت : ياشهرزاااااد.. تلبستها الحكاءة استغفرت برهة لكذبتها ومنكسرة الروح انهمرت تحكى تصف.. تسهب .. وتراقب تقاطيع وجهه المنتشية، قالت وقالت.. حينما رأت أجفانه وقد أطبقها النوم ملتاعة أخذت تتحسس بأصابعها البقعة المقتطعة فى بساط الريح.

ملف

لا شىء يومض فى هذه المدينة

خالد الرويشان

رائحة غريبة تملأ المكان

المكتب بسيط وعتيق، أوراق متناثرة، أزهار صناعية فقدت ألوانها، نسيج عنكبوت فى إحدى الزوايا أثقلة غبار متراكم. «راديو» عجوز قابع على طاولة صغيرة لا يبدو أنه نطق منذ سنوات، على الحائط صورة تكتم أنفاس المكان، مرسومة بالرماد، تمثل كائناً متعدد الرؤوس والذيول، فى كل رأس عدة عيون، وكل عين ترى فى اتجاه.

بتثاقل، فتح درج مكتبه، أخرج أوراقاً وضعها أمامه، فتح درجاً آخر وأخرج ختماً وضعه بعناية، أصابعه الرشيقة تشرع بفرز الأوراق.، يرفع وجهه بحركة حذرة، أتأمل الوجه فتلمع بروق الذاكرة .. أعرف هذا الوجه! أعيد التحديق، إنه هو، لا شىء تغير فيه، فقط هزة الرأس الآلية تلك كأنها تعمل بالزنبرك. كما أن عنكبوت الزمن قد نسج تجاعيده على ملامح الوجه، الذى كان يوماً، طافحاً بطفولة الأحلام، ومنعماً بشباب المواعيد.

الأصابع الرشيقة ماتزال تعمل بدقة وحرص، ومرة أخرى، تلمع بروق الذاكرة من بين

– وزير الثقافة اليمنى صدرت له لع مجموعة قصصية تحت عنوان «الوردة المتوحشة».

تلك الأصابع، وتتطاير حولها ذرات الطباشير الملونة.
كانت الحصة الأولي، وكان أنيقاً كعادته. بدا جاداً متجهماً، اتجه صوب السبورة، ورسم دائرة كبيرة وأخرى صغيرة ثم ثالثة أصغر. لون الدوائر بالأحمر، والأخضر، والأصفر.
كتب بجانب كل دائرة على التوالي: الشمس، الأرض، القمر. التفت إلى تلاميذه، واجههم صامتاً. تحول تجهمه إلى ما يشبه الحزن.
- «تعرفون ما حدث البارحة»
قال وهو يتقدم خطوة إلى الأمام
- لقد كان مجرد خسوف عابر. أضاف وهو يشبك أصابعه الملونة. وابتسمت السخرية على وجهه وهو يقول: «لم يلطمه أحد. ما حدث، هو أن ضوء الشمس حجب عنه لبضع ساعات.. وكما ترون هنا على السبورة».
تذكر التلاميذ ليلة الفزع الفاتنة. فما تزال أصوات الرجاء بالدعاء فى آذانهم وهى تطلب الرحمة للقمر الجميل الذى أمسى فجأة قاتماً كرغيف محترق.
ليلتها، لم يبد أن القمر اهتم أو حتى سمع نحيب النساء والأطفال يشق صمت الليل البارد. كان مشغولا بنفسه، فأثر اللطمة واضح على وجهه!
ولم يكن أحد يعرف سبباً للعقاب الذى أنزل عليه.
بيد أن «سيدنا العزى» قال إن خطيئة ما كان قد اقترفها القمر، وإن اللطمة هى العقاب. كان ذلك هو ما حمل المدينة على التعاطف مع القمر الذى يدارى وجهه بين السحب خجلاً وحزناً. لكن المدينة تراه. شاء أم أبي. تراه وتشفق عليه، وتدعو له. ولقد سفحت من الدموع ما يكفى لأن تغرق فيها خطايا القمر والأرض معاً.
وينتصف ليل المدينة، وقمرها مايزال فى دياجير محنته. وبدا أن الدموع تبخرت فى فضاء من اللامبالاة، وأن بكاء الأمهات وصراخ أطفالهن تبدد فى آفاق من اللاجدوي، ويقترب القمر من سحابة كالجبل الكبير، فتطويه فى غياهبها، وحين يغوص فى جوفها ، يغوص قلب المدينة فى جوف الفزع الأسود.
وتقلب المدينة وجهها فى سماء الصمت، باحثة عن قمرها المغيب، فلا تزداد إلا

شعوراً بالحزن والفجيعة، وتترقب الأعين سحابة الظلام على القمر يخرج من بين أعطافها فلا ترى بارقة ضوء.

بح صوت المدينة، وتعبت عيناها ترقباً ولهفة لقمرها المكتمل بوجهه البهى الساحر. وتناقلت الألسن ما قالته العمة «سعود» من أنها تسمع تأوهاته وهو يجلد خلف تلك السحابة.

وفجأة أطل القمر، كان مكتملاً. ولكنه كان ملطخاً بالرماد. وما يزال معتماً. ولم تنم المدينة، بل ظلت شاخصة بأحداقها المتعبة صوب قمرها راجية عودة سناه، واكتمال بهائه.

الأصابع الرشيقة ماتزال تعمل بدقة وحرص، وبروق الذاكرة ماتزال تلمع من بين تلك الأصابع، وعنفوان ضحكته يضج وهو يجرى خلف الكرة، ويجرى خلفه التلاميذ فلا يدركونه، ويزوغ بالكرة ويتراقص أمامهم فلا يتعب ولا يتعبون.

فى تلك الصباحات المشرقة، كانت وعود صوته الندية تنثال فى حوش المدرسة الواسع، وهو يرتجل كلمة الصباح، ثم يجلس إلى «البيانو» الأخضر الصغير ليعزف نشيد بلاد العرب أوطانى، ولتعزف معه قلوب وأكف تلاميذه.

مايزال الوجه منكفئاً، أتأمل صورة الكائن متعدد الرؤوس والعيون والذيول فتحتلنى الوحشة، وتصفق فى صدرى أجنحة الخوف. كائن مرعب، متورم بالكراهية، وعيونه تنطق بالصمم.

أنظر إلى الوجه المنكفئ أمامى، فألمح قطرة عرق تتكور منحدرة من عارضه الأيمن، وأمام شحمة أذنه تقف حائرة لبرهة،.. ثم تواصل انحدارها لتمتصها ياقة القميص. يبدأ فى إمضاء الأوراق بعد فرزها ، يختمها بالخاتم الحديدى الكبير. يضع الخاتم متبرماً، ويحاول أن يتنفس فلا يستطيع، كأن المكان محتقن بغاز الضيق، مزدحم بالأشباح والكوابيس.

الرائحة الغريبة تملأ المكان، شعور جارف بالاختناق يسيطر على كل شيء.

وفجأة يهتز الحائط يرتعش الكائن المرعب، تهتز الرؤوس وتتحفز الذيول. أحاول أن أصرخ، تتلاشى الصرخة وسط أنفاس الخوف والترقب. تنقض الرؤوس والذيول على

بعضها. تسقط رؤوس تعلو ذيول. تعلو رؤوس. تسقط ذيول. قهقهة كالعويل ترج المكان.

يتناثر الحبر الرمادى من جسم الكائن المرعب. يعود المكان فى بحر من الحبر الرمادي، تطفو رؤوس وأنياب مهشمة، ينساح الحبر من النوافذ . تسقط شلالات الرماد فتغطى الأرصفة والطرقات. أخرج هارباً لأجد أن سماء من الرماد تطبق على المدينة. كائنات رمادية تقبل وأخرى تدبر.

الرماد عالق فى النوافذ والأبواب والعيون، العتمة تسد الجهات الأربع. لا شىء يومض فى هذه المدينة. وحدها تلك الأصابع الملونة ماتزال تبرق فى مغارات النفس، وحنايا الضلوع.

شعر

كأنا نتمشى فى أصابع خائفة

على دهيس●

كأنا مرتبكون..
أم....؟
فقط نحن نحتك
بالأشياء
مجرد إثبات
لقلب
الأرض
أن ثمة من
يحاول سماعه

الدوائر المغلقة
بالضرورة هى عبارة عن وجهة
نظر
فهى – مثلاً – فى الوجهة الأخرى
غير مغلقة.
وفى الثالثة......
فى ال... قابلة للكسر.

قراءة الأنهار
ربما ليست تماماً
مثلما
هى وجهة نظر ظمأ وارتعاش
أصابعى.

الأشياء قد لا تكون هى الأشياء تماماً
كما هى فى الطرف الآخر

فثمة

● شاعر من اليمن

الطير؛ والطير الآخر
الينبوع؛ والينبوع الآخر
الشجر؛ والشجر الآخر
الحب؛ والحب الآخر
الشعر؛ والشعر الآخر
الله؛ والله الآخر.
لم يأخذ قطعة
طبشور
ويكتب كلمة واحدة.
كذلك لم يضع الله
أصبعه على زر الخلق
لطبع نسخة
واحدة.
فلماذا إذن يطلقون الأسماء
على كل شيء.
قد يكون العدم مكانا جميلا
هناك
قد يخبئ زاوية مأمن
من شراسة الحضور الزائف
وضراوة ارتباكى.

ليس لى أن أقرأ «تاريخ الجرح»
ما بمقدورى
أن أفعله
الآن
هو أن
أخبئ – بعناية – هيكلى الصغير
تحت سترة صمت
مدو
أن أحاول جمع أجزائى
لأتذكر مشاهد الحرائق
لخطو الولد الملفوف فى فزاعة أيامه
الولد الواضح
حد غموض الطريق
وغبش المسافة
أن أكتحل قبل.......
بغرقى فى حسد (الراعى)
وربما أزداد حسداً
لبطل النوم ذى الكسل العظيم.
أعنى جارنا الذى يدعى
استخراج (العفاريت) من خنصر القدم:
وفهمه لغة الطير
فيما هو يعى جيداً «لغة الناس».

هل أكون كثيرين..؟
حاولت ألا أشابه أحد
غير
أن الكتب التى قرأت تشير
إلى الآخرين.

شعر

التميمــة

نبيلة الزبير●

فى الفسحة التى اختارها النهار،
ليغازل قطته،
يحكم إغلاق الشرفة
كامنا يتقد وجهك، ينفث إلى سجادة النسوة
تميمة العازف على صعيد كرامة أولى
يتوافد العشاق من كمائن الوصل،
تنفك عن أعناقهم الأكاليل المنسية،
يطلقون – لوجه الحب – سراح ورود أحبائهم
يبتكرون زهرة، يبتكرهم مواؤها..
وأخيراً.. يغرب الانتظار...
تتفتح الشمس خمس مرات كى تندس فى فراش حبيبها فلا
يلسعه البرد..

يحكم إغلاق فمه

● شاعرة روائية صدر لها «إنه جسدى» رواية و«ريثما ينتهى أحدهم من العبور» ديوان شعر. حصلت عن روايتها «إنه جسدى» على جائزة نجيب محفوظ فى الرواية.

يتوافد قطاع الشوق، علك بين أولئك الذين ينتظرون كابينة إضافية..
هل حضرت آخر عروض السحرة لمعجزة الراكعات من النخل والطير..
تصغى إلي..
دائماً أنت تمضى على حبل صوتي
إلى أخمص الصمت
تبقى الجداول مسدلة..
تنسى أن تربت فوق مدامع نافذتي.
لا يردك حجر الليل.. لا يجئ إلا بحجر ذاته الخالصة،
لذا ينبجس العطر،
تسبح الأمشاج: لا بورك فى عود أخضر لا يحمل قربانه
لصباح القصيدة..

بدونك أسكن جسدى كله..
اعترف بأنى أضعف أحيانا، أحلم أحيانا بالحجر الأكثر
تعطشا لقهوة عيني..
لا أخوان .. لا يعترف حجرى إلا إنه كل يوم غيره.. وأنني
كل يوم أكثر تدفقا فيه..
جرب أن تطفئ شمعة الليلة السابقة، المرأة السابقة
لا تذهب إلى أى نجار لتصقل نخلة، ارفع رأسك إلي
سعف القبس .. ثم...
ثم...
ارجع البصر..
تؤمن بالحب الأعمى..؟
لست أدرى بماذا أحبك..!
جل جلال الظلام
لك معاقلك تحكم إغلاقها
ولى حجرى

شعر

ما تيسر من رعشة الخوف

إلى روح الشهيد الصديق جار الله عمر

د.عبد العزيز المقالح●

-١-

صاحبي
لم أجئ لوداعك
مــــا جــــئت - والدمع فى العين
مشتعلا -
للبكاء عليك،
لكننى جئت يا صاحبي
لأهنيك.. إذ أنت بالموت عشت
اختزلت زمان الرماد
وحققت معجزة الخالدين.
حين حط الرصاص على القلب
واستقبلتك ملائكة الله
واستيقظت من سبات المنية

-٢-

عيناك،
قمت
وقامت قيامة أعدائك الأغبياء،
استقام اختيارك
واكتملت بالشهادة رؤياك..
أورق فى دمك الحب
وانكسرت موجة
فى دم الحاقدين.

● أحد رواد القصيدة الحديثة فى العالم العربى، الرئيس السابق لجامعة صنعاء والمستشار الثقافى لرئيس الجمهورية اليمنية، صدر له عدد من المجموعات منها «لابد من صنعاء» و«رسالة إلى سيف بن ذى يزن» و«الخروج من دوائر الساعة» و«أبجدية الروح» وغيرها.

-٣-

كان أكثرنا ثقة بالبلاد
وبالناس،
أكثرنا خبرة بفصول السياسة
يدرى بأن الرياح تهب
لكى تكنس الورق المتساقط
فى الردهات
وفوق المكاتب،
أن الخصوم رجال
وليسوا ذئابا
تحركهم شهوة القتل
والكره للآخرين

-٤-

انتظرناك..
كان الصباح جميلا
وكان الندى يتشكل فوق الجبال
عقودا من اللؤلؤ المرمرى،
وورد المقيل يداعب خد الظهيرة،
والشمس فى أوج زينتها..
فجأة يغمض الضوء أجفانه
يهبط الانطفاء قليلا
قليلا،
وتنشج حنجرة بالبيان الحزين.

-٥-

حين قالوا: رحلت عن الأرض
أمسكت من هلعى بالفراغ
ظننت الفراغ أخى
والدخان زميلى،
وصليت حتى أتى النوم
كيما أراك، وأسمع صوتك..
أقرأ - فى غفوتى -
ما تيسر من رعشة الخوف
أغسل دمعى برائحة الياسمين.

-٦-

هل رأيت جبالا تموت
سماء تغور إلى قاعها
وفضاء يضيق بألوانه
وسحاباته
وقناديله،
وحقولا تغادر وديانها
وفراشاتها؟
هل رأيتم نهار اكتوى صاحبي
بالرصاص،
وفى دمه
كان حلم البلاد
- ولا عاصم اليوم-
كنا جميعاً من المغرقين؟!

-٧-

من ترى قتل الورد
أزهق روح الحدائق
أفتى بموت الينابيع؟
من فتح الظلمات بنار مسدسه
وأعاد ارتعاش الظنون

وخيط الوساوس؟
من أيقظ الإثم
واجترح الصمت والدم
فى ساحة الكلمات؟
ومن أرهب الضوء والسنبلات..
أحل دم المؤمنين؟
ذات يوم
حلمت بنهر
إذا لمسته الأصابع
أو شربت ماءه أعين الحاقدين
استعادت براءتها
ونقاء سريرتها..
أين نحن من النهر؟
فى أى قلب
أخبئ أحلامك المورقات
واكشف عن ظمئى،

وعلى الأرض (قابيل)
يقتلنا،
ويطارد أرواحنا
بامتداد الزمان اللعين؟
آه يا صاحبي
لم أجئ لوداعك
أو لمديح خصالك،
لكننى جئت أبكى المحبة
والشعر..
لما رحلت تخثرت الكلمات،
تبدل ماء الحروف
وفاض دماً
وكعادته – حين يحزن –
أخفى انكساراته الشعر
وأرى عيون قصائده،
فى جفون الملائكة النائحين!

ملف

ما تيسر لحلم

«تكمن وراء البرد

الذاكرة الصدئة ورائحة الموت»

سمير عبد الفتاح

● اليدان المتفرعتان من الجسد الضئيل تنسكبان بصمت فى الفراغ وتحطان على أحد قرصى خبز موضوعان على الطاولة وتقسمانه إلى جزءين غير متساويين .. وبعد أن تلف يد الجزء الأكبر من قطعة الخبز بورقة جرائد وتضعها فى جيب السترة تقسم اليد الأخرى قطعة من الخبز من الجزء الصغير ثم تغمسها فى كأس الشاى، وتقطع اليد المسافة بين الكأس والفم بهدوء.. وتعاود اليدان أخذ قطع صغيرة من الخبز وغمسها بالشاي.

العينان المحدقتان فى الأمام بدون تحديد تدخل الخبز وكأس الشاى والطاولة الحديدية القصيرة ضمن الصورة، الجزء الأكبر من الصورة - أمام العينين - احتلتها أرضية المقهى الواقع فى زقاق مقفل من أحد طرفيه وتحتل جانبيه مطاعم شعبية.. العينان تهتمان بالخبز والشاى بمقدار ارشاد اليدين إلى مكانيهما

- صدر له «رجل القش له به الذاكرة» إداعات يمنية ٢٠٠٦.

وتنحدران للأسفل بحثاً عن تفاصيل غارت فى الذاكرة منذ زمن بعيد.
تتحجر الصورة واليدان تعاودان تقسيم الخبز إلى قطع صغيرة وغمسها فى كأس الشاى .. وتعود الصورة للحركة مع تأكد اليدان من فراغ ورقة الجرائد من الخبز ومن وضعية الجزء الأكبر من رص الخبز فى الجيب.. فينهض الجسد وتتضح قامة الجسد القصيرة، يميل العنق للأسفل دافعاً العينين للاكتفاء بتحديد بضعة أمتار فقط أمام القدمين ليحرك الجسد خارجاً من المقهى.

● اليدان المتهدلتان تعبران الزقاق المقفل من أحد طرفيه، القدمان تأخذان مسارهما بخطوات هادئة رتيبة كأنهما تنطبقان على مكان خطوات الأيام السابقة.. أمام المقهى تنعطف القدمان يميناً وتدخلان فى كوة المقهي.. وبدون حوار يوضع أمام صاحب الجسد الضئيل – على الطاولة المقابلة لأوانى صنع الشاى – كأس الشاى فتمتد اليدان المتهدلاتان وتحملان الكأس الممتلئ بالشاى الممزوج بالحليب، أصابع اليد اليمنى تحمل الكأس من الأعلى وراحة اليد اليسرى تسند الكأس من الأسفل .. القدمان تختاران طاولة الزاوية البعيدة الواقعة فى مدى عين بائع الخبز الذى يتناول من الطبق أمامه قرصين من الخبز ويضعهما على الطاولة الحديدية أمام صاحب الجسد الضئيل ونفس اللغة الصامتة تحكمهما.. فيمد صاحب الجسد الضئيل يديه ويقسم أحد قرصى الخبز إلى جزءين غير متساويين، يضع الجزء الأكبر فى جيبه بعد أن يلف قطعة الخبز بورقة، والقرص الثانى والجزء الصغير من القرص تقطعهما اليدان وتغمسان القطع فى كأس الشاى.. والصور التى تتأملها العينان محصورة فى الطاولة الصغيرة، وأرضية المقهى، وتفاصيل الذاكرة القديمة.

● الشمس تتخلص من قيظ الظهيرة.. بائع الخبز يرتب أقراص الخبز على طاولة كبيرة أمام المقهى فى الزقاق المغلق من أحد طرفيه .. عامل المقهى يحمل الأكواب الفارغة إلى داخل كوة المقهي، ثم يمسح الطاولات الحديدية من بقايا الشاى الذى انسكب من بعض الأكواب.. المطاعم الصغيرة التى تجاور المقهى تغلق أبوابها بعد انتهاء موعد وجبة الغذاء. زبائن المقهى يتغيرون باستمرار باستثناء حوار طويل بين شخصين.
عينا بائع الخبز تنكسران قليلاً مع لمحة للجسد الضئيل والوجه المليء بالتجاعيد يدخل عبر فتحة الزقاق بخطوات هادئة رتيبة .. وبعد أن يمر – صاحب الجسد

المتهدل – من أمام يتبعه بعينيه وهو يدخل كوة المقهى ، وينتظر حتى يخرج ومعه كأس الشاى ويجلس على الطاولة البعيدة فيحمل قرصين من الخبز ويضعهما أمامه. اليد تضع الجزء الأكبر من أحد القرصين فى الجيب ليكون وجبة للعشاء.. بينما بقية القرص والقرص الثانى مع الشاى يشكلان وجبة الغذاء.

● الحركة داخل الزقاق المقفل من أحد طرفيه تبدأ بالانحسار مع اقتراب الظهيرة من الانتهاء.. أقدام شخصين تقطع المسافة بين أحد المطاعم والمقهى لشرب الشاى .. صوت إغلاق أبواب المطاعم تتوالي.. الشمس تنحدر عن المقهي، صاحب الجسد الضئيل يظهر عند بداية الزقاق.

● البرد القادم على عجل يحيط بالجسد الضئيل.. البرد الذى غطى الجو برداء أبيض يردد بأنه لا مكان اليوم لاقتطاع جزء من قرص الخبز للعشاء وصاحب الجسد الضئيل يعبر الشارع باتجاه الزقاق المقفل من أحد طرفيه.

شعر

بلا عنوان

د . عبد الولى الشميرى

أأذوق من شفتيك يا حلمي عسل — كم بت مشتاقاً لثغرك والقبل
أأموت من ظمأ إذا لم ترحمي — قلبا تحطم فى هواك وما وصل
إنى ذبحت الصبر فيك وربما — حبى تفجر عندما فقد الأمل
وغدوت مجنوناً أهيم صبابة — وغدوت مقتولاً فراقك لى قتل
ولربما فى ضمة بعجالة — ألهبت أحشائى بلقيا فى عجل

أنت الحياة جمالها وسرورها — ولأنت فى عينى الثريا والزحل
ولأنت فى حلمى الأنيس وفى دمي — جمر توقد بالمحبة واشتعل
قدست فى عينيك معبود الهوي — ورأيت كيف الله أبدع فى المقل
ناح الهوى لما سفحت مدامعى — والشوق يفضح من يحب مدى الأزل
أنا ما ركبت البحر يوما هائجا — إلا إليك وأنت بحرى والرمل
والكامل المجزوء يزهو كلما — سخرته لهواك أشرق واكتمل

فسلى وقد حدثت عنك دفاترى — وحروف أقلامى وجامعة الدول
إنى أسيرك صائماً أو مفطراً — حدثت عن عشقى الأواخر والأول

إن كان حبك زلة وجريمة ... يا حبذا تلك الجرائم والزلل
ضاقت بى الطرقات يوم فراقكم ... وذهبت أخلط بالرثاء مع الغزل
وأكاد أصرخ فى المنابر كلها ... باسمى وباسمك لا أكل ولا أمل
ماذا يقال.. لقد سكرت صبابة؟ ... وثملت؟ ما أحلى الصبابة والثمل
إنى رأيتك فى المنام سحابة ... والشمس تجرى حول خصرك والكفل
ورأيت أوراق الحرير تغار من ... خديك فى حسد ويقتلها الخجل
فإذا أذنت بنظرة فكأنما ... فرجت غماً لا أطيق له ثقل

يا رب أنت بحبهم أضنيتني ... فامنح فؤادى من أحب وما سأل
عدلاً وفضلاً منك لا متبرماً ... إنى بما ترضى رضيت ولا بدل

شعر

تحولات الأسفلت

هدى أبلان●

ينفتح طريق...
تراب يدينا على جانبى الحنين
انشقاق الروح نردمه بركضة جريحة
تلويحة نفئ إلى ظلها كى نشتعل
وجهنا المنكمش برنين دمعة عليه
المنفك حين نصليه بليل الكتابة

طريق مرصع...
فى سقفه غيمة الله تتهدج آية البوح
ينحفر نشيج خافت فى آخر اليباس
نزخرفه بقصيدة آيلة للقطف والماء
ترتب بيتاً من القطرات
تودع فيه خفقتها كلما حل عراء الذبول
وتغسل جلدها كلما اغبرت رائحة الوقت

● رئيس اتحاد الكتاب اليمنيين، صدر لها «محاولة لتذكر ما حدث» ديوان شعر.

طريق مرصع بمر...
نفرش حرقة الآهات
نستند إلى وجع فى حفرة القلب
نرشف أغنية حامضة
نمضغ خبز ضحكة لن تجئ
ننفى المرارات إلى ذاكرة الغد المغلقة
وننثر دمنا الحلو فى كل الجهات

طريق مرصع بمر وبرد..
تصطك المسافة
يدثرنا من قارس الخطوة المفردة
يقذفنا إلى عيون أمهاتنا
يقربنا من حطب القلب
يشتعل فتيل آهة فى البارد من شرفة الليل
تنفلق جمرة الصباح
تصحو أحلامنا القادمة

طريق مرصع بمر وبرد وحصي
ترتج الخفقات الذائبة فى قلب الرمل
نحط على زجاج اتقادها الجميل
يظهر فى انكسارها وجوه من نحب
ويزهر الفائض من ملامح الغياب

نصوص

لقطة جانبية!!

محمد القعود●

جولـــة

قرر الفقر ذات لحظة أن يتنزه فى شوارع المدينة..!
لكنه سرعان ما عاد بعد لحظات وهو ينشج بالبكاء:
– المدينة مملوءة بآثامى..!!

تشجيع!

أوقفنى شرطى وقال لى:
– غن لى عن الحرية..!!
– أنا لا أعرف كيف أغنى يا سيدى..!
– إذن ستغنى هذه العصا
وانهال على ضرباً حتى رقص صوتى على غناء جسدى!!

● من مواليد مدينة تعز. المشرف الثقافى بصحيفة الثورة منذ عام ١٩٩٠ صدر له «كتابات بلون المطر» و«هتافات الخيبة» و«فى مهب الحنين مختارات شعرية» وغيرها.

ذكاء

● سألنى مخبر غبي:

– يا مواطن .. ما رأيك فى الشمس..؟!

– إنها تقتل الجراثيم .. وتبيد الظلام.

قال مندهشاً كمن وجد ضالته:

– إنك تعرف وظيفة الشمس الحقيقية، وهذه أسرار خطيرة تضر بأمن الدولة..!!

اكتشاف!!

● كلما كتبت قصيدة، أقرأها لصديق طفولتى..

عندما أسمعته قصيدتى الأخيرة نظر نحوى باستخفاف قائلاً:

– إنها تافهة.. مازلت تتحدث عن الحب والحلم والحرية.. يا غبى ألا تعرف كيف تصفق .. جرب حتى تصبح عظيماً..!!

مشاعر

● سألنى مسئول بدرجة لص خطير:

– أتعرف البكاء!!

– حياتى كلها دموع.

– رائع .. هذا ما أبحث عنه.. أنا سأمتص دم البسطاء وأصادر أحلامهم وطبعاً معها طعامهم وأشياؤهم الثمينة وأراضيهم الخصبة.. وأنت تؤدى مهمتك.

– ما هى أيها السيد المبجل..!!

– أن تبكى على ما أصابهم نيابة عن مشاعرى الرقيقة!!

شهيد

الشرطيان كانا لا يسمحان للضيوف بالدخول إلا ببطاقة الدعوة.

فتشا أحد الأطفال بدقة حسب مقتضيات الإجراءات الأمنية..

ظن الطفل أنهما يداعبانه فأطلق كركراته البريئة.. فتهاطل المخبرون من كل زاوية وألقيا القبض عليه بتهمة الشغب وتعكير أجواء الأمن العام!!

وبعد لحظات من الواقعة جاء رجل يحتل منصباً مهماً وبرفقته ثلة من الحرس.

أدى المخبرون والمكلفون بالأمن تحيتهم للضيف المهم وكل يقول بتملق:

- تفضل يا سيدي.. أهلا سيدي.. كل عام وأنت بخير يا سيدى..!!

خطا عدة خطوات فى الممر المؤدى إلى الباب المفضى إلى قاعة تكريم الشهيد الذى ووری جثمانه قبل أربعين يوماً.

ما أن وضع الرجل المهم أقدامه على عتبات باب القاعة حتى ثار الباب وانغلق على نفسه قائلاً بصوت محتج:

- ممنوع دخول الأوغاد!!

جريمة!!

صرح مصدر مسعور بأن كلاب أحد المسئولين قد تعرضت لهجوم غاشم بالأحجار من قبل أحد المتسولين الذى كان يبحث فى برميل القمامة عن مخلفات طعام يسد بها رمقه.

مما دعا الكلاب للريبة فيه والانقضاض عليه.

وبدلا من الاستسلام لها والخضوع لأنيابها التى حاولت بكل لطف أن تتحقق من هويته الشخصية وتواجده بجوار برميل القمامة الموضوع بجوار منزل المسئول. قام المتسول المشبوه بتسديد احجاره نحوها محاولا إخفاء مهمته الحقيقية.

وقد ألقى القبض على المتسول ويجرى حاليا فى الجهات المختصة غسيل لمعدته لمعرفة أبعاد المخطط الإجرامى!!

شعر

يحدث فى النسيان

على المقرى

جثة النصر

يهتكون النسيان
بحثوا عنه فى الهيبة
صرخ أقل من رصاصة:
- أنا لست قميص الشعب
أو حذاء الدولة
لكنهم تحدثوا عن تفاصيله
كأنه جثة النصر
كأنه ليس هو
كأنه كأنهم
كأنه كان

نسينا الكلام

جـئنا على حـرب، فى ليل يتـراكم
فوق بعضه الذى هو نحن
قطعنا الأسـفلت ومضـينا فى طريق
سـيل خطواتنا إلى جـهـات تسطع
بالعتمة وهى تحترق بحطب الأوهام
وزيت العادة.
نمشى حيث لا نمشى
كأننا عرفنا الحرب أول مرة
أو عدنا من موت توغل فى أصواتنا
نحن الذين كنا قد نسينا الكلام
نتحدث بصمت صافر(١)

١ - صافر: طائر يصفر ليلا خيفة أن ينام فيؤخذ ومنه المثل: هو أجبن من صافر (المنجد).

كى لا نتفهم بالصمت أو بالكلام

صرت أشبه الذى هو أنا

أنا الذى هو كنت فى المرآة
لم أكن أنا الذى كنت هو خارجها
استسلمت للمرآة
أنا الذى هو فى خارجها
هو الذى أنا فى داخلها
صرت أشبه الذى هو أنا
٢٠٠٢/٨/٢٠

ثم قال

جاء قبل أن يحدث ما حدث
وكان يظنه ألا يحدث
ما حدث حدث فى حضوره
أحداث كثيرة، قال قد حدثت من قبل
لكن ما حدث هذه المرة لم يكن قد حدث
لقد حدث فى حضوره.
ثم قال:
هكذا، حدث ما حدث..

حدث ما حدث لأن هناك من تذكر ما لم يحدث
....
....
....
ما لم يحدث كان يحدث فى النسيان
٢٠٠٢/٥/٢١

أنام بدون عكاز

أنام فى النهار
اصحو فى الليل
أنام فى الصحو
اصحو فى النوم
هكذا، أكسر الأزمنة من عضدها
أكسر حاجتك إلى،
حاجتى إليك،
لنبلك العالى
وانضباطك الرفيع
أكسر النهار من ساقه
وأنام بدون عكاز الغد
٢٠٠٢/١/٢١

شعر

من مذكرات ضحية

عبد الرحمن غيلان

بعت أساورى
لئلا أكن أرملة
....
أضعت ربيع العمر
لتبقى بلا خريف
....
حين بكيت
غسلت روحك
وحين ضحكت
أحسست بالخواء
....
كسرت كؤوس الفضيحة
لتضيع تهمتك
فى مزبلة الشارع
....
حين ضعت وجدتك

وحين أضعتنى
لم أجدنى
....
أزحت ستائر القلق
لتتوحد بنا العتمة
....
جرعت كؤوسك
لتتوازن كرة عاطفتك
قلمت أظافرى
لتشعر بالأمان
....
حين تحسست بقايا قدرى
لم أجدك
....
حتى منفضة سجائرك
تشبهنى

شعر

مقاس عربى

سوسن العريقى●

فى اصطخاب المساء
بعروق من الضحك الفضى
ألملم المسامات النائية
عن هيكلى المتوارث
أرميه بوابل من الصراخ الراقص
يتساقط الألم المتفجر
شهقة..
شهقة..
أدخل فى كينونة الحلم الممتد
براكـــين ضـــوئيـــة فى
دهاليزك

لكنى أتعثر بأزمنتك الظامئة
إلى إعادة صياغتى على مقاسك
أتعثر بقامة رجولتك
التى تجلدك
قبل أن تجلدنى
لذلك،
ألوذ بالمســافــات القــريبــة من بوابة
النسيان
أتكوم ضوءاً يطهرنى من مياهك الآسنة
استعيد أنفاسى
ألملم ما تبقى من حواسى

● شاعرة من اليمن
● عضو اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين
● لها مجموعة شعرية بعنوان (مربع الألم)

أستفيض نداءً متوسلاً
لمحكمة القلب الطينية
أن تنقى دمى من سطوة
خلاياك
ألجأ إلى تمرينات التنفس
كى أطلقك من صدرى
دمعة..
دمعة..
أتكدس فى الركن القصى من ضوئى
الذى لم تصل إليه نجومك
أخاتل الصمت المنبوذ فى أضلعى
....
....
أشعر بالوحدة....

أتلذذ بطعم الإعادة..
....
للذاكرة ثقوب إسفنجية
حينما تمتلئ بالضوضاء
يظل مرجعها أبديا.

أتهجاك
أدخل مرة أخرى
فى كينونة الحلم الممتد
براكين ضوئية فى دهاليزك..
لكنى هذه المرة
لا أتعثر
إلا بظلى الأعمى
الذى يسبقنى إليك..!

شعر

تتدحرج عملة فى سلم النفق

أحمد السلامى

لأنك فى طريقى
سأحاول أن أحبك
مثل أى شخص رومانسى
وربما مثل أى رجل
وحين تبتسمين لى كالعادة
سأخدع نفسى
أظن أنك أحببتنى أيضاً
وحين أحاول أن أكلمك للمرة الأولى
ستعرق جبهتى
رغم أننا سنتحدث عن العولمة
وربما عن حوار الحضارات
سأتجرأ وأدعوك لتناول شىء ما
فى مطعم به جناح خاص للعائلات
ستعتذرين بأدب وتبتسمين لأول قادم باتجاهنا
سأحاول أن أحبك مجددا
استعير لك كتاباً من المكتبة
سيكون عن كيفية الحوار بين طرفين
ستعيدين الكتاب بعد فترة
وتذهبين فى حوار طويل مع غيرى
وحين أعود إلى البيت منكسراً
سأنزل درجات نفق التحرير

وأسمع صوت رنين عملة معدنية
تتدحرج على رخام الدرج دون أن أراها
سأتحسس جيب بنطلونى الفارغ
لأقنع نفسى بأن العملة سقطت منه
كما سقطت أنت من قلبى
قلبى الذى لم تدخليه أصلاً.

شعر

شرفات

إبتسام المتوكل

١ - صيد

كم يلزم من شرفات
من صمت لكل هذه العزلة
لكل هاته النساء
حيث لابد من شرفة
من امرأة وحيدة، على الأقل،
ليصطادها شاعر عابر
ويسجنها فى قصيدة عارية.

●●●

بعد ألا طفولة
نصف اسمى امحى
منذ اكتشفوا أحزانهم
كتبوا بحروف شخصية
دموعاً – ملطخة بنسيانات كثيفة –
على سـبـورات مـخـصـصـة لألم
انفرادى
ولم يذكرونى
وقعوا مواجعهم
بأبجدية
مغايرة!!

٢ - تأثيث

لدى الكثيف من الوحدة
من الانتظار
من الصمت
لأؤثث اشرفات كلها
وتنقضى شرفة واحدة فحسب
أغمرها بما تحتمل
من وحدتى
وصمتى
وانتظاراتى

●●●

٣ - شرفة حتى

أجلس فى الوحدة المدانة
فى الصمت الضاج بصخبه
فى الانتظار الفـــائز ببطولة كـــرة
السلة
أجلس
تخترقنى الحكايا
ولا أملك شرفة حتى
شرفة على الأقل
أحشرها فى القصيدة
متهمة إياها
بكل ذلك

●●●

٤ - بأصابع محترفة

عليها
– القصيدة –
أن تتألم
أن تنهمر مستوحشة
ولك
فى آخر المطاف – وربما فى أوله –
أن تذيلها باسمك
بعد أن تشذب بأصابع محترفة
الزائد من الألم
وتحـذف (متـعـمـداً) مـا تراه تـافـهـاً
وغير ضرورى
من انهياراتها

شعر

أسنة القربى

أحمد العواضى

شعر

نشوة الماء

عبد الوهاب الحراسى

نشوة الماء، إن
مسك الماء تهتز أرض الصلاة،
يشرع الفجر للمسك اسماءك المدهشات،
كلما «التفت الساق بالساق» بالماء
أنسى دمي
جانحا للشهيق!!

هكذا، أنت أعلى وأقسى الغوايات لى:
كلما أشرق الصدر رمانه
رتل الورد أشواقه،
صعد القلب أسجاعه
جامحا فى سهوب الكلام.

فتنة اللحن أم نهدة
فتقتها أقاليمك المذهلات!!

هكذا
أنت معزوفة
.. من تليق بأن يسمع الله أنغمها!!

هكذا كيف لي...
كيف أشعلتنى وثنا اشتهى
فض هذا البهاء الطهور!!؟؟؟

شعر

هواجس

صلاح الشامى

هاجس القهر

نار
يسعرها الظلم
ضد المساكين..
يسلبهم عبق العيش
فى موئل الطير...،
يخترق القلب ذاكرة
وأماناً
وأمنية بالحياة مع الناس،
أغنية
لحنها ينكرون.

هاجس اليتم

● مرغ شدو الطفولة بالصمت
أقصى الغريب
عن الكائنات الصغيرة فى حلمه..
وعلى شط عينيه
ترسو مراكب أحزانه
مثقلات بغربة آلامه...،
● يحــتــسى من عــيــون الذين ...
شماتتهم،
وابتـسـامـاتهم - كـيـفـمـا يدعـون
صياغتها

● برزخ فى عيون الغريب...،
يحول سوى ما يراه،
يحول إنصاته
– لرؤى بهجة فى جواه –
جحيماً...،
● تدافعه أعين الناس،
والشك فى قلبه؛
ليهيم بما لا يعى آخرون.

هاجس العشق

صوفية شمس أهدابه...،
يتعلق بالماوراء التوقع..
تسكره آهة
وتذيب انهماراته
لمحة فى مرايا الهوى
حيث يكتنز الضوء
كل قوافله
فى الطريق المؤدى
إلى روضة
فى مراقى الفتون

شعر

بانتظار الملاك على الأرصفة

محمد حسين هيثم

رحلوا
لم يجـدوا مـا يفى بارتحـالاتهم من
قبور
ما سيكفى لموت كثير كهذا
ما سيكفى لموتى كثار

جلســــــوا بـانـتـظار المـلاك علـى
الأرصفة
أسندوا فى الزوايا مـــعــــاولـهم
ومقاطفهم
بعد أن
جربوا

الحفر
عند الحواف
بقرب الحدود
وفى الإبر المستدقة
بين الهواء
وجوف خيوط الظلام
وفى فتلة الضوء
عند النهار
لم يأتهم أحد
مددوا يأسهم ثم أرجلهم
نصبوا فى الخلاء أراجيلهم
قرأوا فى الطوالع

أن الملاك سيأتى غداً
....
لم يأتهم أحد
....
لم يأتهم أبداً
من أيما جهة
أى غد عابر فى المدار
تركوا هكذا فى الخلاء
لا قبور لهم
لا أخاديد تجمعهم

لا حفر فى تداولهم
لا ثقوب هنا
لا جروف هنالك
لا شقوق ترى فى الجوار
تركوا هكذا وحدهم
بانتظار الملاك على الأرصفة
يقضمون أظافرهم
فى الزوايا
على كل منعطف
قرب كل جدار

دراسة

المقاومة ونقد الثقافة السائدة

فريدة النقاش

هل العولمة الرأسمالية قدر لا فكاك منه؟ وهل هناك حقاً استحالة للنضال من أجل عولمة بديلة تطلعت إليها الملايين التى انخرطت فى حركة مناهضة العولمة منذ سياتل إلى نيس، ومن بورتو إليجرى إلى دربان، ومن جنوا إلى بومباى واندلعت مظاهراتها الحاشدة المليونية ضد العدوان على العراق وتأييداً للشعب الفلسطينى لا.. بل تقدم هذه المظاهر كلها بعمقها وغناها وتنوع القوى التى شاركت فيها إجابة قاطعة وقوية وهى أن العولمة الرأسمالية ليست قدراً، بل وتستطيع الإنسانية أن تتصدى للهيمنة الامبريالية وتدحرها يوما، والمقاومة فى العراق وفلسطين وحركة مناهضة العولمة شواهد لكن هذه الإجابة البسيطة والساطعة والتى تكاد تتسم مرة أخرى بما يمكن أن نسميه قدرية مضادة لا ترد على كل التساؤلات المرتبطة بالقضية.

وأول هذه التساؤلات هو كيف يكون بوسع هذه القوى المتنوعة الهائلة أن تبلور منظومة جديدة مشتركة لثقافة المقاومة فى ظل العولمة الرأسمالية، ثقافة ذات طابع تاريخى عقلانى ملهم، يكون مادته الأولية من كل ما هو إيجابى وتقدمى ومضئ فى ثقافات الشعوب كافة، ذلك فى الحقيقة وجه أصيل من وجوه ما بعد الحداثة حين ترد الاعتبار لثقافات الشعوب وللثقافات الفرعية المحلية وتتفهم سياقاتها وتعترف بحقها فى الوجود والتأثير دون وصاية أو استعلاء أو تفاخر من قبل ما بعد الحداثيين المنتمين إلى ثقافات الدول الكبرى والذين

يسخرون من روح الهيمنة والتكبر فيها، وينتقد بعضهم الروح الاستشراقية والاستعمارية انتقادا جذرياً.

وفى هذا السياق ذاته سوف تحتاج لجهود بحثية وتنظيرية كبيرة لتحديد طبيعة المرحلة العاصفة التى يمر بها العالم خاصة أن الصراع الطبقى يشتد بين الشمال والجنوب وعلى صعيد كل بلد من جهة أخرى بعد أن سيطر النهابون والمرتزقة كما وصفهم «زيجلر» على مقدرات الشعوب.

جرى اغتيال المفكر الماركسى اللبنانى مهدى عامل قبل سقوط المنظومة الاشتراكية التى كان قد عول عليها جزئيا فى نظريته حول تداخل الوطنى والطبقى فى حركة التحرر العربية قائلاً إن الإنسانية تخوض معركة الانتقال إلى الاشتراكية وإن واقع مجتمعاتنا العربية هو أنها خاضعة للسيطرة الامبريالية، بوجودها فى شبكة علاقات النظام الرأسمالى العالمي، فلا سبل لها إذن إلى الإفلات من القوانين الكونية التى تحكم حركة التاريخ المعاصر، من حيث هي، فى الأزمة العامة للأمبريالية، حركة الانتقال إلى الاشتراكية لهذا كانت حركة التحرر الوطنى فى جوهرها حركة هذا الانتقال نفسه وسيرورتها سيرورته، وكان الصراع الطبقى فيها هو الصراع الوطني، فلا فصل فيه لوجه أو شكل منه عن الآخر، ولا تغليب لهذا أو ذاك إلا فى الإيدلوجية البورجوازية وبتعبير آخر، إن التلازم فى حركة التحرر الوطنى بين العداء للأمبريالية والعداء للرأسمالية قائمة بالضرورة..(١).

لاشك أن المرء يمكن أن يساوره القلق بل والدهشة أمام اقتراح تجديد مقولة عصر الانتقال إلى الاشتراكية خاصة بعد سقوط المنظومة الاشتراكية، وأكثر من ذلك توحش الامبريالية واحتلالها للبلدان، مع الإفقار المتزايد لمليارات من البشر فى تناقض صارخ مع الوفرة الهائلة فى الثروات التى يمكن أن تشرع الأبواب على مملكة الحرية والفائض المتزايد منها والذى يشكل تكدسه أزمة متفاقمة للشركات عابرة القارات وهى عماد العولمة.

ولكن وأمام هذا السؤال علينا هنا أن نضع فى الاعتبار مجموعة من الحقائق ونحن ننطلق من الواقع الفعلى لا نتمناه. ونستخدم أدوات الفكر العلمى النقدى للإسهام فى بلورة سمات المقاومة الثقافية.

أول هذه الحقائق أن فشل التجربة الأولى فى التاريخ لا يعنى أن حاجة الإنسانية للاشتراكية لم تعد موجودة، بل إن تفاقم الصراعات وتكثيف الاستغلال يجعل هذه الحاجة أكثر إلحاحاً خاصة بعد أن توفرت بصورة غير مسبوقة كل الشروط المادية للانتقال إلى الاشتراكية من تقدم اقتصادى وعلمى وبنية تحتية عالمية عملاقة للاتصال والمعلومات ولانفتاح العالم على بعضه البعض، وبعد استخدام هذه الوسائط لتنظم النضال المشترك فى ١٥ فبراير حين انطلقت المظاهرة العالمية ضد العدوان على العراق نموذجاً.. جرى

تنظيمها عبر الانترنت ليشارك فيها ثلاثون مليونا من البشر فى كل أرجاء العالم.
ثانى هذه الحقائق أن تشخيص المرحلة التى يمر بها التطور الإنسانى باعتبارها مرحلة انتقال إلى الاشتراكية لا يعنى أننا سوف ننجز هذا الانتقال الآن أو خلال سنوات أو عقود قليلة فمثل هذا الأمر ليس وارداً فى المسيرة الطويلة لتاريخ الإنسانية التى استغرقت عملية انتقالها من النظم ما قبل الرأسمالية إلى النظام الرأسمالى خمسة قرون.
لقد حاول المفكر الاشتراكى الإنجليزى الراحل «رالف ميلياند» أن يرد ردوداً شاملة على كل أسئلة الانتقال إلى الاشتراكية بعد سقوط المعسكر الاشتراكى فى كتابه «الاشتراكية لعصر شكاك» الذى نشرته دار المدى ورأى أن الوفرة الهائلة وتنامى ثورة الاتصال جنباً إلى جنب الخبرات المعاصرة الثمينة للبشرية وتراكم الثقافة التقدمية قد مهدت جميعاً الأرض لكى تنتقل الإنسانية إلى الاشتراكية سلمياً وديمقراطياً، بل ولكى تبدع نماذج اشتراكية جديدة هى ديمقراطية فى العمق، وبالغة التنوع ويستحيل تنميطها أو صبها فى قالب واحد، لا فحسب لأن فصل الديمقراطية عن الاشتراكية كان أحد الأسباب الرئيسية لسقوط التجربة الاشتراكية الأولي، ولكن أيضاً لأن الاشتراكية على الصعيد النظرى هى الديمقراطية الحقيقية التى لا ينفصل فيها الاقتصادى – السياسى عن الاجتماعى الثقافى أبداً.
كما أن الطبقى لا ينفصل عن الوطنى فى حالة البلدان التابعة أو المستعمرة فى طرح «مهدى عامل» كذلك فإن الاشتراكيين مدعوون لأن يطرحوا مشروعهم للانتقال على قوى اجتماعية وسياسية وثقافية بالغة التنوع لم تقتنع بعد بأن التجاوز المنشود للرأسمالية المتوحشة يمكن أن يكون اشتراكياً حتى لا نعيد إنتاج الأزمة وتتكون هذه القوى المتنوعة من الحركة النسائية الجديدة للخضر وأنصار السلام والبيئة، للجماعات الخيرية للحركات الدينية التقدمية للنقابات، وهم يدعوون جميعاً لكى يناضلوا معاً وأن يبلوروا رؤية مشتركة فى عملية صراعية طويلة المدى وعلى قاعدة اجتماعية واسعة جداً أضيرت بقسوة من الليبرالية الجديدة، وذلك من أجل تحرير الإنسان فى كل مكان.
وفى هذا السياق تصبح الحاجة ماسة لنفض التراب عن الثقافة الثورية بكل تجلياتها فى كل مكان من العالم ورد الاعتبار لها بعد أن تعرضت للتشويه والتعتيم عليها وإضاءة الوشائج العميقة فيما بينها واستكشاف عناصر الثقافة البديلة وبلورتها فى الأدب والمسرح والسينما والنظرية والفن التشكيلى والعلوم الإنسانية كافة مع احترام المسافة الضرورية بين الثقافى والسياسى دون عزلهما عن بعضهما البعض فليست هناك سياسة ثورية دون ثقافة ثورية وتوفر ثورة الاتصال والمعلومات إمكانات هائلة للتعرف على الإبداع المتنوع للمقاومين فى كل مكان، بل والتواصل معهم وخلق الروابط فيما بينهم من فلسطين للعراق

ومن البرازيل للهند ومن الصين لنيكارجوا، ومن مصر لفرنسا، ومن الأردن للفيليبين، وهو الشكل التنظيمى الذى تطلق عليه المنظمات الديمقراطية وصف الشبكات.

وأسوق لكم تجربة من الأحياء العمالية فى بريطانيا أطلق عليها صناعة «جمهورية الأدب» التى استهدفت التعرف على الطريقة التى طورت عبرها الطبقة العاملة، خاصة النساء والسود أشكالاً جديدة للكتابة وطرائق جديدة جماعية ومحلية للنشر وإقامة شبكات للتوزيع، حيث تشكلت عناصر حركة تستهدف زعزعة مؤسسة الأدب ، وجعل الكتابة شكلا شعبياً للتعبير يتمكن منه الناس جميعاً فلا يصبح حكرا على نخبة مدينية محظوظة وكأنما يستلهمون فكرة ماركس عن مملكة الحرية التى سيتحرر بها البشر جميعاً من أسر الضرورة والحاجة ويصبحون أحراراً كالطيور يحلقون جميعاً فى عالم الفن ففى كل إنسان فنان مخفى ، وحيث يذهبون إلى أقصى ما يمكن أن تحملهم إليه قدراتهم ومواهبهم فى زمن قادم.

وقد انخرط فى هذه المبادرات الكثيرون قادمين من مواقع العمل الفقيرة ومن مدارس تعليم الكبار وفصول محو الأمية نساء ورجالا وأسسوا مشروعات للنشر المحلي، وانخرطوا فى جماعات الكتابة، وورش العمل المحلية لكتابة التاريخ، وقد تنادت هذه المجموعات (كانوا ثمانية حين بدأوا) لتعمل مع بعضها البعض سنة ١٩٧٦ وكونت «اتحاداً للعمال الكتاب والناشرين المحليين» ومنذ ذلك التاريخ خرجت إلى الوجود أشعار، وقصص وسير ذاتية بعيداً عن المؤسسة الرسمية الراسخة للأدب، وعن اقتصاديات السوق التى تحكم عملية النشر التجارى»(٢).

رفع هؤلاء الكتاب المكافحون الذين عملوا شكل جماعى وقرأوا لبعضهم البعض شعاراً بسيطاً يقول «احفر حينما تقف».

ولم ينتج هؤلاء المبدعون «نصوصاً متجانسة، فلم يكن ذلك سهلا طالما أن العملية تعكس الأساليب والحقائق الفردية لعدد من النشطاء الأفراد، الذين وبرغم توافقهم السياسى العام، فإنهم كانوا معنيين، بأن يعكسوا الفروق فى التفاصيل والاختلافات فيها وحولها، فالاشتراكية هى بعد كل شىء تدور حول الاختلافات بين الأشياء تماماً كما تدور حول التماثلات بينها، ولم يكن هذا العمل معنياً بتعريفات مفهومية حلم بعضنا بإنتاجها، ولكنه ، أو على الأقل هكذا نأمل هو فهم عميق لحركة دائبة هى فى حالة سيرورة..

ذلك أن المساجلات والجدال حول الثقافة والطبقة والالتزام السياسى لا تدور فحسب حول من أين أتينا، ومن أى طبقة وموقع فكري، ولكنها تدور أساساً حول المسار أى إلى أين نحن ذاهبون..»(٣).

وبوسعنا نحن المثقفين النقديين الملتزمين بقضية تغيير العالم والعالم العربى على نحو

خاص وتحريره من الاحتلال والاستبداد والاستغلال لا أن ننسخ آلاف التجارب المنوعة التى تذخر بها بلدان العالم كافة متقدمة ومتخلفة غنية وفقيرة لدفع مشروع التغيير للأفضل إلى الأمام ولكننا نستطيع أن نستلهمها ونحن نبتكر أساليبنا فى ظل معطيات واقعنا وعلى سبيل المثال استطاع الحزب الشيوعى اللبنانى فى واقع تتوفر فيه إمكانية لتأسيس إذاعة أن ينشئ إذاعة «صوت الشعب» على غرار الراديو الشعبى فى ميلانو بإيطاليا والذى يموله المستمعون كمساهمين ومتبرعين وهو صوت مثل إذاعة «صوت الشعب» لقوى التقدم وللقضايا التى يخفيها الإعلام التجارى دفاعاً عن مصلحة الشركات والاحتكارات الكبيرة، فالقوى الشعبية تتكاتف لخلق منابر لها حتى لو كانت محدودة الانتشار وحتى ضعيفة إلا أنها يمكن أن تستقطب بالتدريج أصحاب المصلحة الحقيقيين وهم بالملايين.

ويكون هؤلاء من خلال تجاربهم المشتركة ونضالهم لانتزاع مساحات متزايدة من حرية الحركة والتعبير وأشكال تضامنهم رؤى نقدية للعالم.

ويكتشف هؤلاء المثقفون العضويون المنخرطون فى العمل الكفاحى أشكال التلاعب الإيديولوجى والتزوير فى الثقافة السائدة فالموقف الإيديولوجى هو وبالأساس موقف طبقى له حضوره المستتر فى القاعدة الفكرية التى ينطلق منها الشكل المعين للمعرفة ورؤية العالم.

وتكتسب المقاومة الثقافية على صعيد الإعلام أهمية بالغة خاصة وقد استولت الشركات عابرة القارات على مؤسسات الإعلام الكبرى وفرضت هيمنتها عليها، واستولت نظم الحكم التابعة فى بلادنا على كل من أجهزة الإعلام والثقافة، وحولتها إلى أبواق لتزييف الحقائق أو اجتزائها ومدح الحكم، وترويج الرؤية الوضعية التجريبية للعالم دون الرؤية العلمية النقدية التاريخية التى تعنى النظر للأمور بما هى عليه ومن الخارج دون محاولة التعرف على علاقاتها وقوانينها الداخلية وآلية حركتها، ويبدو كأن الواقع المعنى مع هذه النظرية الوضعية هو أبدى وثابت ولا يمكن تغييره، وأن كل الأشياء موضوعة فى مكانها الصحيح وهو المكان الطبيعى أى «نظام الأشياء» وفق تعبير «بورديو».

ويبدو انقسام المجتمع إلى طبقات والأمر كذلك هو طبيعة الأمور التى لا يمكن تغييرها ويستمد فرانسيس فوكوياما مفاهيم كتابه نهاية التاريخ وصولا إلى خلود الرأسمالية من الفلسفة الوضعية وسيادة المفاهيم الوضعية وترويجها يؤديان إلى تحذير المحكومين وخداعهم، وتزييف وعيهم، وإزاحة الأسئلة، وسحق روح النقد لصالح الأناشيد، والتفاخر بأمجاد الماضى بدلا عن ذلة وهوان الحاضر وظلمة المستقبل، وقد أصبح الإعلام العربى فى أيدى هذه السلطات أحد أقوى أدوات القمع وأكثرها إيلاما إذ أنه فى ظل انتشار الأمية الأبجدية ناهيك عن الأمية الإلكترونية تحول إلى أداة تثقيف أساسية مهدت الأرض وبذرت فيها بذور النظرة الأحادية الضيقة والرؤية المغلقة، تلك الرؤية التى غذتها من جهة أخرى

جماعات احترفت تكفير الآخر، وتاجرت بالدين، وسعت لتهميش المرأة وإعادتها إلى البيت باسم الإسلام.

إن خلق بدائل إعلامية هو المهمة التى على المثقفين النقديين إنجازها جنباً إلى جنب الكفاح من أجل ديمقراطية الإعلام القائم فعلا، والاستفادة لأقصى درجة من الفضائيات الجديدة والتى تتمتع بهامش من الحرية من أجل وعى جديد وأسس أخلاقية تقوم على النزاهة فى تكوين الإعلاميين الجدد وتحصين قدراتهم على العمل المشترك للدفاع عن حقوقهم وحرياتهم فى البحث عن الحقيقة وتقديمها دون تزوير.. وإضاءة حقائق الواقع العربى وخبايا الصراع الطبقى فيه والكشف عن التلازم بين الصراع الطبقى والصراع ضد الاحتلال والتبعية، كذلك فإن إضاءة الروح الثورية فى كل تراث الإنسانية وتراثنا على نحو خاص مع إحياء الذاكرة الشعبية التى تختزن هذا التراث هى مهمة أخرى لتأسيس ثقافة مقاومة للعولمة الرأسمالية.

يذكرنا «نعوم تشومسكي» فى كتابه سالف الذكر بما حدث «لمارك توين» وهو واحد من أكبر الأدباء والمناضلين الأمريكيين فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والذى نسيته أمريكا فنسيه العالم كما يقول «تشومسكى» لأن الإعلام الامبريالى الجبار قادر كما نعرف على صنع النجوم وطمس الذاكرة الإنسانية التى تحتوى أسماء القادة العظام المناصرين للعدل والمساواة والكرامة الإنسانية.

كتب مارك توين يقول:

(إن دعاة إلغاء الرق لم يتم توقيرهم إلا كذكرى) ويعلق تشومسكى:

«إن مقالات مارك توين نفسه المعادية للأمبريالية تكاد تكون مجهولة حتى الآن، فلم تظهر المجموعة الأولى منها إلا سنة ١٩٩٢، وقد لاحظ الناشرون أن دوره البارز فى رابطة معاداة الأمبريالية وهو نشاطه الأساسى فى السنوات العشر الأخيرة من عمره، يبدو أنه لم يلاحظ فى أى من الكتب التى سجلت سيرته..»(٤).

ويعرف طلاب اللغويات فى بلادنا «نعوم تشومسكى» نفسه كعالم لغة وأستاذ فى «ال أم أى ت» أكبر وأشهر المعاهد العلمية فى أمريكا، ولكنهم فى الغالب الأعم لا يعرفون شيئاً عن كتاباته ومواقفه السياسية بسبب التعتيم الإعلامى الذى تمارسه المؤسسات الكبيرة فى أمريكا وفى عالمنا على حد سواء.

وسوف يقول قائل إن «تشومسكى» الذى يكشف فى دراساته عن البربرية المتجددة فى عصرنا والتى تمثلها الولايات المتحدة الأمريكية يقول لنا ما نعرفه بحكم خبرتنا وتجربتنا خاصة بعد احتلال العراق والكشف عن الانحياز الأعمى للاستعمار الاستيطانى الصهيونى

فى فلسطين، وهذا صحيح ، ولكنه صحيح أيضا أن الوهم الأمريكى مازال يملأ عقول وقلوب الملايين من ضحايا البربرية الأمريكية على امتداد المعمورة وفى بلادنا وهؤلاء يرون أن الوجه الأمبريالى لأمريكا ليس إلا حالة عارضة، أما الأصل فى قيمتها ودورها فهو كونها وطن التقدم العلمى الهائل والحضارة الصناعية وما بعد الصناعية والأقمار الجبارة وقنوات التليفزيون والبضائع الفاتنة، وواقع الأمر أن التجربة الأمريكية راكمت هذا التقدم على جثث ملايين الهنود الحمر ومن نهب ثروات الشعوب أى أن التعريف العلمى الموضوعى لها هو أن حقيقتها تكمن فى المقام الأول فى أنها دولة أمبريالية وهى الحقيقة التى يفضحها «نعوم تشومسكى» وتكشف عنها نتائج دراساته على نطاق واسع.

والمعرفة العلمية للواقع العالمى هي سلاح للجماهير فى معركتها المتصلة المتعددة الجوانب ضد الغزو الأمبريالى والاستغلال الطبقى والاستبداد المحلي، وعلى نحو خاص ضد الأوهام التى يروجها عن نفسه كل من الغزو والاستغلال والتحالفات الحاكمة التى وضعتنا نحن العرب فى ذيل العالم، وكدنا نخرج من التاريخ.

يفعل «تشومسكى» ذلك فى قلب المركز الأمبريالى فيلتقط نتاج عمله آلاف المناضلين ضد الامبريالية والاستغلال من فرق مسرحية لكتاب، ومن نقابات لأحزاب لصحف لا نعرف عنها شيئاً شأنه شأن مئات المبدعين الأمريكيين المعاديين للأمبريالية ولأمبريالية بلادهم على نحو خاص.

وفى أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية هناك آلاف آخرون من المثقفين الذين يبدعون بدورهم ثقافة المقاومة فى مواجهة الأشكال الجديدة للغزو والاستغلال.

وفى كتابه شهر ويوم.. مذكرات الاعتقال الذى صدر بعد شنقه يطرح الكاتب النيجيرى كير سيراويوا القضية برمتها هو الذى أعدمته الدكتاتورية بالتواطؤ مع شركة شل للبترول التى فضح سيراويوا ورفاقه عبر «حركة الدفاع عن بقاء شعب الأوجونى» ١٩٩٠ ممارسات الأمبريالية والاستبداد وتحالفهما مع احتكارات البترول.

والأوجونى هى جماعة عرقية صغيرة و٩٤٪ من الناتج القومى الإجمالى لنيجيريا هو البترول يوجد هذا البترول - فى الأساس - فى أراضى دلتا نهر النيجر التى تقطنها هذه الجماعات العرقية الصغيرة.

ومنذ عام ١٩٥٨ وبلاد الأوجونى تنتج البترول ولكن شعب الأوجونى لا يملك أى شىء يدل على أمتلاكه أى ثروات أو موارد «أننى أريد العدل لشعب الأوجونى».

خلال ثلاث وثلاثين سنة أطلقت شركات البترول الغاز فى نيجيريا مما تسبب فى هطول الأمطار الحمضية والمعروف أن معدل سقوط المطر فى منطقة الأوجونى مرتفع للغاية وهكذا تهطل المطار الحمضية بغزارة وتفسد التربة ونظرا لأن العلاقة بين الحكومة النيجيرية

والأقليات العرقية هى علاقة استعمارية فأن مصالح شركة شل تمتزج مع مصالح هؤلاء الذين يديرون دفة الأمور في نيجيريا الآن».

يقول سيراويوا:

«إنى أتهم شركة شل بالعنصرية لأنها ترتكب أفعالاً فى أوجونى «لا تجرؤ على أن تمارس مثلها فى أوروبا أو أمريكا حيث تقوم بعمليات تنقيب عن البترول أيضا ويكتب سيراويوا عن دور الأدب كما يراه:

«الأدب يجب أن يكون مقاتلا، وليس بوسعك أن تدعو للفن من أجل الفن، فهذا الفن يجب أن يفعل شيئاً لتغيير حياة أفراد المجتمع والأمة، إن للأدب فى مجتمع مثل المجتمع النيجيرى مهمة تختلف تماما عن مهمته فى المجتمع البريطاني.

وأنتم تعرفون أن الكاتب لا يكسب مالا فى نيجيريا ورغم أن نيجيريا تضم مائة مليون نسمة فإن معظم مواطنيها لا يستطيعون القراءة والكتابة وبالتالى فإن للأدب رسالة مختلفة فى نيجيريا ها أنذا أمامكم لقد كتبت ٢٢ كتابا و١٥٠ برنامجاً ومسلسلا تلفزيونيا استمتع بها كل مشاهد، ومع ذلك فإننى فقير، وهذا لا يهمنى كل ما يهمنى هو أن يكون فنى قادراً على تغيير وجه الحياة بالنسبة لعدد كبير من الناس، وتغيير مجتمع بأكمله وبلادى برمتها.

ثم يضيف:

لم تعد المسألة الآن مجرد رحلة من رحلات الأنا لممارسة التأملات الذاتية وإنما القضية الآن السياسات الاقتصادية وكل شىء تعرفه، وعندئذ يصبح للفن مغزى ومعنى ودلالة سواء بالنسبة للفنان ذاته أو بالنسبة لمتذوقى هذا الفن، لأنك لا ينبغى أن تنتظر منهم قراءة كتبك فحسب، وإنما عليك أن تعيش حياتهم.

لذلك أقول إن للفنان فى مجتمعنا دوراً مختلفاً وفى تقديرى أنه دور أكثر قيمة وأهمية من دور الفنان فى الغرب، وعندما تطالب بحقوق الشعوب فإنه ليس بمقدورك أن تشرع فى التساؤل عما إذا كنت ستواجه خطر دخول السجن أو تتعرض للقتل أو أى شىء آخر، فالحق هو الحق ، ويجب القتال من أجله.

ثم يضيف: «أن تموت محارباً من أجل أن ينصلح عالم معوج لهى أعظم هبة من الحياة».

ثم يضيف: «وقد رأينا العديد من الطغاة فى الماضى يتساقطون والطغاة الجدد سوف يتساقطون أيضاً..».

وقد استخدم سيراويوا، مصطلح الاستعمار الداخلى، وكتب مسلسلات وروايات شعبية وكتابة سياسية ساخرة ومات فقيراً لفقت الدكتاتورية مع شركات النفط لسيراويوا وثمانية

من رفاقه تهمة قتل أربعة من المواطنين من أهالى الأوجونى المتهمين بالتعاون مع السلطة العسكرية، وقدمتهم لمحكمة استثنائية حكمت عليهم بالشنق ورفضت كل الأدلة القاطعة التى تقدم بها أهالى «الأوجونى وحركتهم» وسارعت بتنفيذ الحكم بليل رغم الاحتجاجات والصرخات التى انطلقت من كل أرجاء العالم.

وفى ساحة الإعدام غنى كين سيراويوا ورفاقه نشيد حركتهم، وهتفوا فى وجه جلاديهم إن النضال سوف يستمر، وسوف ينتصر شعب «الأوجونى» وكل الشعوب التى تتعرض للاستغلال والنهب والإذلال.

وقدم سيراويوا ورفاقه نماذج لمثقفين ثوريين يختلفون كلية عن هؤلاء المشدودين إلى السلطة والمتطلعين للحصول على مكان لهم لدى السلطات، وبقدر ما عرف الثوريون واجبهم تجاه شعبهم عاشوا فى ضميره.(٥)

وبوسعنا أن نقدم ما لا نهاية له من خبرات المقاومة لدى الشعوب وأشكال إبداعها لثقافة جديدة تؤسس لمناعتها الأخلاقية والروحية، من مسرح الشارع فى البرازيل لأجوستينوبوال هناك للشيخ إمام فى مصر لمارسيل خليفة فى لبنان لناس الغيوان فى المغرب.

وفى كتابه الجديد بوش فى بابل.. إعادة استعمار العراق «يفرد المفكر الباكستانى» طارق على مساحة كبيرة لإسهام الأطفال فى المقاومة، ويترجم إلى الإنجليزية قصيدة نزار قبانى أطفال الحجارة، ويلتقط نماذج من ممارسات أطفال العراق الآن مقارنة بممارسات أطفال فلسطين ضد الاحتلال.

ففى الأطفال نقاء ونزاهة أخلاقية تضيئ الكفاح وشعرة واحدة من شعر رؤوسهم هى أغلى من كل هؤلاء الذين يجلسون فى مقاعد القضاة ليحاكموهم، فضلا عن قاتليهم..».

وهناك موقف مشابه يتشكل الآن فى أجزاء من العراق حيث يقوم الجنود الأمريكيون بهدم البيوت بالبلدوزورات لمعاقبة أسر بكاملها لأن الأبناء أو الأب ربما يكونون انخراطوا فى المقاومة، وهناك عشرات الصور لصبية صغار وضعوا أسلحتهم على أكتافهم بينما يخضعون للتحقيق الذى يقوم به جنود أمريكيون وهو ما يذكرنا بالمشهد الفلسطيني.

وبعناية فائقة ينتقى الزائرون السياسيون من الغرب أطفالا عراقيين ليقبلوهم وهو ما يعيد إلى الأذهان مشاهد من المرحلة الاستعمارية، فهل يحتاج المرء لأن يتساءل كيف يتعامل الأطفال العراقيون مع الاحتلال؟

تقول لنا التقارير القادمة من العراق والرسائل الشخصية من الأصدقاء هناك إن أطفال الأحياء الفقيرة فى مدن بلاد الرافدين يقومون بمشاكسة المحتلين يومياً والسخرية منهم، معبرين بابتسامة عن ما يتداوله آباؤهم والكبار منهم همساً وسراً، وهؤلاء الأطفال مجبرون الآن على قضاء سنوات تكوينهم تحت الاحتلال الأجنبي، وسوف يكونون هم من ينظم

انتفاضة فى مستقبل ليس بعيداً..»(٦).
وثقافة المقاومة ليست إنتاجاً أدبياً فنياً وفكرياً فقط ولكنها أيضا نمط عيش واختيار ورؤية للعالم ومزاوجة بين الفكر والممارسة وتخلق لما أسماه جرامش المثقف العضوي، ووعى نقدى دائم الاشتغال يفكك ويحلل قيم العنصرية والاستغلال والاستعباد من أى نوع، ويتأسس على مجموعة من القيم العالمية التى أنتجتها البشرية وساهمت كل الثقافات والديانات فى بلورتها بما يتوفر فيها من عناصر تقدمية إيجابية.
وقبل سنوات قدمت المسيرة العالمية للنساء ضد الفقر والعنف مجموعة من الوثائق إلى كل من الأمم المتحدة وصندوق النقد الدولى والبنك الدولى تأسس على انتقاد شامل لسياسات الليبرالية الجديدة، وعبادة السوق والخصخصة وانسحاب الدولة وتوسيع قاعدة الفقر وشاركت فى وضع هذه الوثائق خمسة آلاف منظمة من كل أرجاء المعمورة، والآن تبلور المسيرة ميثاق النساء العالمى من أجل الإنسانية الذى ينهض القيم العالمية الأساسية والتى دافعت عنها النسويات، وهى المساواة بين الشعوب والأفراد والتضامن، وهو الرابطة التى تشد الإنسانية لبعضها البعض، والحريات التى تضمن ثراء التنوع، والعدالة والسلام وهى جميعاً قيم متداخلة ولابد من التعامل معها ككل لا انتقائياً ولا بالتجزئة..»(٧).
ويقول نداء اللجنة التحضيرية للمنتدى الاجتماعى المصرى «إن المنطقة العربية لا تتعرض للإفقار وإهدار الحقوق الاقتصادية والاجتماعية فحسب ولكنها تتعرض أيضاً من فترة طويلة لمستوى من الاستبداد وإهدار الحقوق المدنية، ربما لا يتوفر فى أى منطقة أخرى بالعالم»(٨).
وكما نعرف فإن تقرير التنمية الإنسانية الأول فى الوطن العربى بين أن وضع الحريات فى المنطقة العربية هو الأسوأ فى العالم وهو ما يتوافق مع رؤية عدد من المثقفين شاركوا فى مؤتمر قضايا الإصلاح العربي، الرؤية والتنفيذ فى الإسكندرية فى شهر مارس أيضاً ورفض المشرفون على المؤتمر تضمين أفكارهم الانتقادية فى الوثيقة «إن الدعوة الأمريكية إلى الإصلاح الداخلى العربي، ونظراً لأزدواجية المعايير التى تتعامل بها مع قضايانا العربية، هى دعوة تفتقر إلى المصداقية، شأنها فى ذلك شأن الدعوات الرسمية العربية إلى ذلك الإصلاح فلا معنى لأى إصلاح داخلى ما لم يتصد لجميع أشكال الاحتلال والهيمنة الاقتصادية والسياسية والاستبداد..(٩).
وثمة حرص من قبل المثقفين النقديين والثوريين فى ممارساتهم وكتاباتهم على أن:
«مناهضة المظاهر والتجليات الحالية للعولمة التى ترمى إلى فرض الهيمنة والإفقار من خلال العسكرة المباشرة هى بالتحديد ما نرفضه، كما شددوا فى الوقت نفسه على أننا طرف أصيل فى النضال من أجل عولمة إنسانية بديلة استناداً إلى كل مظاهر التضامن

الإنسانى التى جعلت فيها ثورة الاتصالات والمعلومات أمراً ممكناً..(١٠).
وسوف تعيننا ثورة الاتصالات والمعلومات على أن نكون نحن العرب دعاة التغيير للأفضل والمقاومة من أجله جزء لا يتجزأ من هذه الحركة المناهضة للعولمة والتى تحمل جنين ثقافة جديدة للمقاومة وتساعدنا أيضا على أن نفك القيود بأيدينا ونحن نزاوج بين الفكر والعمل فليس فى ملكوت الوعى وحده تحل أسئلة الواقع وتكتشف إجاباتها.
يقول مشروع ميثاق النساء العالمى ضد الفقر والعنف ومن أجل الإنسانية أنه «شهادة على حبنا للحياة وامتناننا بجمال العالم..».
فمما لاشك فيه أن المناضل السعيد هو أقدر من المناضل الحزين على خلق الفرح فى قلب الكآبة والسواد كلما تقدمنا خطوة على الطريق الطويل لتغيير العالم وإخراج الاحتلال من أوطاننا والإطاحة بالاستبداد والفساد والنهب وبناء عالم جديد.. فمثل هذا العالم الأفضل هو ممكن.. كما كان شعار المنتدى الاجتماعى العالمى.
ونعود ونسأل هل أنتج الخيال البشرى حتى الآن يوتوبيا أكثر إنشداداً إلى الأرض من الاشتراكية التى هى أعمق معنى للديمقراطية وليس لها نموذج مسبق.. هذا سؤال مطروح علينا جميعاً.

هوامش

١) مهدى عامل، مقدمات نظرية لدراسة أثر الفكر الاشتراكى فى حركة التحرر الوطني، الطبعة السادسة، دار الفارابى ١٩٩٠ بيروت ص ٧.

٢) Dave mayelynd ken worpole. editors the repiplic of letters working class eriting and local piplishing comelia piplishing group. london.

٣) jbid.p.

٤) تشومسكي، مصدر سابق

٥) المقتطفات من أوراق الكاتب الشهيد كين سيراويوا - ترجمة وإعداد فريدة النقاش، مجلة أدب ونقد عدد ١٣٢ أغسطس ١٩٩٦ ص ٩٧ - إلى ١١٢.

٦) tariq all. bush in lon. the. recolonization of lraq. verso. london.2003.p.

٧) consulation guide. women glober charter for humanty. release by the world marsh of women against poverty and violence. violence marsh.

٨) نداء من اللجنة التحضيرية للمنتدى الاجتماعى المصرى مارس ٢٠٠٤ ص١

٩) مجلة الآداب - مارس ٢٠٠٤ بيروت ص٦

١٠) نداء من اللجنة التحضيرية للمنتدى الاجتماعى المصرى - مصدر سابق ص ١

دراسة

صور المقاومة فى المخيال الشعبي

سيرة «على الزيبق» أنموذجا

د . محمود إسماعيل

أبدع المخيال الشعبى فى العالم الإسلامى فى العصور الوسطى أدبا ينبض بالحيوية ويستهدف أغراضا عملية، من حيث استجاشة الشعوب ضد النظم المتسلطة فى الداخل وجهاد القوى الخارجية المغيرة بعد تقاعس الحكام عن مواجهتها.

من هنا يمكن اعتبار الأدب الشعبى سجلا تاريخيا للمقاومة، فى مواجهة التاريخ الرسمى الذى «صنعته المؤرخة للملوك» على حد تعبير ابن عربي.

من هنا أيضا كان إحجام مؤرخى البلاط عن التأريخ للمعارضة الشعبية: اللهم إلا من قبيل «إنجرار الكلام»، حسب قول ابن الخطيب(١). إذ عولوا على ذكر العوام الثوار باعتبارهم «أهل بدع وضلالات» واعتبروا الزعماء الشعبيين خبثاء مارقين قادوا العوام لإضرام «فتن» ضد من جعلهم الله ظلا له فى الأرض. ولم يتورعوا عن نعت الثوار بنعوت الأراذل والسفلة والغوغاء والسوقة وغيرها من النعوت المسفه. كما اعتبروا نضالهم محض سلب ونهب وتطاول على «أولى الأمر» غايته الفساد والإفساد واللصوصية وقطع الطرق. بل كثيرا ما اتهموا بالإباحية وتبنى الدعوات الهدامة، إلى جانب العمالة لدول

أجنبية.

وبرغم صدق مقولة كون الشعوب صانعة التاريخ وسرقته من قبل الحكام، فقد جرى احتقار الفلاحين وأهل الحرف والصناعات من قبل مؤرخى البلاط وفقهاء السلطان، لأن «أعمالهم تابعة وممتهنة» يتداولها «حسيون عتاة سقطة ورعاع وأراذل»، تتسم أخلاقهم «بالمكايسة والمماحكة والفجور والبعد عن المروءة»، فضلا عن «التصنع والملق» لأنهم أساسا مجرد «همج هامج ورعاع منتشر، لا نظام لهم ولا اختيار»(٢). هذا على الرغم من كون العوام صناع الحضارة الذين «فنيت أبدانهم فى خدمة أهل الدنيا، وكثرت همومهم من أجلها، ولم يحظوا بشىء من نعيمها ولذاتها»(٣)

بديهى أن تنسحب تلك النظرة الاستعلائية لمؤرخى السلطة وفقهائها على تقويمهم أدب العوام. فقد وسموا الأدب الشعبى بالدونية، إذ هو نتاج عقول أناس «لا يحيزون بين الفاضل والمفضول.. وعدم معرفة الحق من الباطل» لأنهم «جهلة لم يستضيئوا بنور العلم(٤)، وإن شذ البعض فأشادوا بما أبدعه مخيال العوام، إذ «لهم من النوادر والتنكيتات والتركيبات وأنواع المصطلحات ما تملأ الدواوين كثرته.. إلا أن مؤلفى هذا الأفق ضعفت هممهم عن التصنيف فى هذا الشأن(٥) كما لم يهتم المحدثون بأدب العوام إلا فى وقت متأخر، على الرغم من «تعبيره عن محتوى اللاوعى فى الذات العربية»، بل إنه يمثل «القطاع المختفي، المنسي، المهمل والمضمور فى التاريخ والذات»، ومن ثم فهو يضئ «الصورة والظل المظلم فى التاريخ العربى» نظرا لتعبيره عن «الكامن المكبوت واللاواعى القادر على ملء الظل فى الشخصية العربية»(٦) هذا فضلا عن كونه كاشفا عن زيف التاريخ المكتوب «بما يحويه من أكاذيب وضلالات»(٧).

وهذا يعنى أن الأدب الشعبى يدخل فى إطار «المسكوت عنه» من قبل القدامي، كما ظل من قبيل «اللا مفكر فيه» من لدن الدارسين المحدثين، حتى منتصف الخمسينيات من القرن الماضى(٨).

سكت عنه القدماء لأنه أدب تعرية لمفاسد السلطة، وتحريض على مناورتها. ولعل هذا يفسر لماذا جرى اعتباره - آنذاك - «أدبا مكذوبا»، ولماذا أوعزت السلطة إلى عمالها ومحتسبيها بمصادرته، ومعاملته معاملة السحر والشعوذة(٩). بل لم يتورع فقهاء السلطة عن اعتبار إبداع العوام «فساد للدنيا، وتفقه السفلة إفساد للدين»(١٠).

وعلى العكس، دأب الفقهاء المستنيرون وزعماء المعارضة على تثقيف العوام بل وتعليمهم المنطق والفلسفة، كما هو حال الثائر الأندلسى محمد بن مسرة(١١)، وأبى حيان التوحيدي. بل إن ابن حزم الأندلسى دعا إلى «نشر العلم ما أمكن.. حتى يهتف به على قوارع الطرق وفى شوارع السابلة»(١٢).

لذلك استهدف أدب العوام تحقيق أهداف أغراض سياسية واجتماعية واقتصادية ، فضلا عن استجاشة الجماهير لمقاومة النظم الجائرة ومواجهة الأخطار الأجنبية(١٣). إذ تخلق هذا الأدب خلال عصور ماجت بالتشرذم السياسى والجوائح والأزمات الاقتصادية والصراع العنصرى والطائفى والتحجر الفكري، فضلا عن تعاظم أطماع قوى أجنبية فى العالم الإسلامي.

وإذ تسببت النظم القائمة فى تلك الكوارث، وفشلت الثورات الاجتماعية المنظمة نتيجة تسلط النظام العسكرية القائمة وبطشها بالثوار، لم يكن هناك مناص من اندلاع انتفاضات شعبية استهدفت «تحقيق العدل رفع الظلم وإقامة الشرع»(١٤) بما يعطى لتلك الانتفاضات مشروعيتها.

من هنا يمكن اعتيار الأدب الشعبى تعبيرا عن هموم المظلومين وطموحات المكدودين، باعتباره سلاحا تحريضيا تعبويا إلى جانب المقاومة بالسلاح. لذلك فهو أدب نضالى بامتياز أبدعه المخيال الشعبى ليحمل طموحات الوجدان الجمعى فى الخلاص من النظم الجائرة وبناء مجتمع العدالة والاستقرار فى إطار من قيم الإسلام وشمائل الفروسية.

ولا نحرو، فقد كان أغلبه شفاهيا، كما تنوعت أنواعه وأجناسه، من حكم وأمثال، وأدب الزهد والرقائق، وأدب الفتوة، والكرامات الصوفية والأزجال وأدب الكدية، والمدائح النبوية، فضلا عن السير والملاحم الشعبية.. وغيرها.

فأمثال العوام تنطوى على تجاربهم ومعاناتهم وتعبر عن قيم الصبر والقناعة والتراحم والتكافل فى مجتمعات غصت بالفساد والاغتراب، بما يعرى الواقع المعيشى ويكشف سوءاته وكيفية إصلاحه.

أما أدب الفتوة فيتضمن قيم الفروسية ويحض على الجهاد ويغرس الفضائل الروحية، بما يحافظ على سلامة الأمة ووحدتها.

ويجسد أدب الكدية هموم الفقراء والمهمشين ومعاناتهم فى خطاب ساخر يكشف عورات التفاوت الطبقي.

ويجسد أدب الزهد والرقائق والكرامات الصوفية مدى اليأس من الإصلاح والتماس الحلول عن طريق المعجزات وكرامات الأولياء.

ويعكس فن الأزجال إبداع الوجدان الشعبى وخصوبة القريحة فى مواجهة فن الموشحات الذى تبدعه الارستقراطية، بما يؤجج نيران الصراع الطبقي.

وتستحضر المدائح النبوية فضائل عصر الرسول(صلى الله عليه وسلم) وتطرحها كمثل أعلى لأحلام المكدودين فى بناء مجتمع فاضل.

وأبدع المخيال الشعبى نوعا من التمثيل المرتجل – كخيال الظل – الذى يسخر من الحكام

ورجالات السلطة وكبار التجار باللسان توطئه لتقويمهم بالسنان(١٦).

قصارى القول، إن المخيال الشعبى أبدع أجناسا من الأدب المعبر عن هموم المكدودين والكادحين، ويعكس صورة حقيقية عن واقع مظلم، ويجيش الأمة لتغييره كوسيلة لتأسيس مجتمع فاضل تسوده قيم الإسلام فى الأمان والعدل والتوحد، كذا تزكية قيم «الفتوة»، بما تنطوى عليه من فضائل كبديل لمفاسد الارستقراطية الحاكمة التى أفضت إلى التشرذم السياسى والضائعات الاقتصادية والانهيار الخلقى والصراع العنصرى والطائفى والجمود الفكري، وتعظم الأخطار الخارجية.

ولا يخلو الإبداع الشعبى من طابع جماعى قصد به الترفيه عن المكدودين، وتخفيف كدر العيش ومكابدة الحياة.

لذلك، انطوى على بعد نقدى واضح، إلى جانب خيال خصب وثقافة أطلق عليها النقاد إصطلاح «الحرية الواقعية»، لمزجه الواقع بالخيال، والحقيقة بالحلم، والشاهد بالغائب، بما يفضى إلى إبداع تاريخه شعبى أكثر مصداقية من التاريخ الرسمى(١٧).

تلك رؤية عامة من روح المقاومة فى المخيال الشعبي، سنحاول تعميقها بدراسة أدب السيرة أو الملحمة الشعبية، من خلال قراءة تاريخية لسيرة «على الزيبق».

يجمع نقاد الأدب على انطواء السير الشعبية على قدر كبير من «الدراما»، نظرا لبنائها على أساس الصراع بين الخير والشر. كما تنطوى على بعد ملحمى يجسد روح المقاومة الشعبية فى مواجهة واقع مظلم، طموحا إلى يوتوبيا» فاضلة(١٨) مستمدة من العصر الذهبى للإسلام، فى إطار عروبى قومى.

فسيرة «سيف بن ذى يزن» تحمل مضمونا نضاليا فى تحرير الأمة من المستعمر الأجنبي. و«سيرة عنترة» تدور حول تحرير الإنسان كأساس لتحرير الأمة. و«سيرة حمزة العرب» تركز على التحرر الاجتماعي. و«سيرة الأميرة ذات الهمة» تجمع بين تحرير المرأة المسلمة والجهاد ضد الخطر الأجنبي.

و«سيرة بنى هلال»، تستهدف القضاء على العنصرية والتعصب القبلى كأساس لتوحيد الأمة. و«سيرة الظاهر بيبرس» تستهدف بناء مجتمع فاضل تصنعه الطبقات الكادحة مع الحكام العدول المستنيرين(١٩).

وتستهدف السير الشعبية جميعاً تحقيق وحدة «دار الإسلام» على أساس من العدل الاجتماعي. ومن ثم لم يقتصر إطارها المكانى على إقليم بعينه، بل شملت العالم الإسلامى بأسره.

كما امتد زمانها إلى عصور ما قبل الإسلام وحتى تاريخ إبداعها.

وانتقت أبطالها وشخوصها من التاريخ الإسلامى العام بنماذجها الخيرة والشريرة.

وتمحور الصراع فيها بين العروبة والعجمة بين الأبطال الشعبيين والحكام الجائرين.
ويشى إبداعها بهدف تعرية الواقع المظلم وتقويضه، لتأسيس واقع جديد مضىء. لذلك يمكن اعتبارها أدبا نضاليا بدرجة أو بأخرى(٢٠). إذ جرى توظيفها فى إذكاء الوعى، واستثمارها فى شحذ الهمم. لقد كانت بمثابة «نشيد للثورة» أو مانيفستو» للثوار.
فنحاول بلورة وبرهنة تلك الرؤية من خلال قراءة سيرة «على الزيبق» كأنموذج يغنى عن دراسة بقية السير والملاحم الشعبية.
تدور وقائع السيرة حول بطلها «على الزيبق» أشطر شطار مصر فى أواخر العصر المملوكى وأوائل العصر العثماني.
ومعلوم أن ظاهرة الشطار فى مصر تمت إلى ظاهرة «الفتوة» التى شهدها العالم الإسلامى بأسره تعبيرا عن الانتفاضات الشعبية ضد نظم جائرة وحكومات متسلطة. فقد عرف الفتيان فى العراق باسم «العيارين» وفى الشام باسم «الأحداث» وفى مصر باسم «الشطار» وفى آسيا الوسطى والهند باسم «الفتاك» وفى آسيا الصغرى باسم «الأخية» وفى المغرب باسم «الصقورة» وفى الأندلس باسم «الفتاك» أو «الصقورة».
وكان للفتوة «تنظيماتها» ورسومها وشعاراتها المميزة وقد استهدف الفتيان الحكومات القائمة وكبار موظفيها فضلا عن كبار التجار الذين ارتبطت مصالحهم بالسلطة. وشهد العالم الإسلامى انتفاضات الفتيان التى نجحت أحيانا فى إقامة حكومات شعبية فى بعض الأقاليم أو المدن ترجمت فضائل الفتوة – من شجاعة ونجدة وفروسية وإنكار للذات.. إلخ إلى سياسات عملية تستهدف تحقيق الأمن والاستقرار والعدالة الاجتماعية. وبرغم فشلها فى إسقاط النظم الجائرة، إلا أنها نجحت فى إرغام الحكام على اتباع سياسات إصلاحية أحيانا كما خففت من وقع الظلم الاجتماعى على الفقراء والمهمشين بالاستيلاء على أموال الأغنياء وتوزيعها عليهم(٢١). لذلك حظى زعماء الفتيان بإعجاب العوام، فأصبحوا فى نظرهم زعماء شعبيين نسج حولهم المخيال الشعبى أدبا ملحما.
من هؤلاء «على الزيبق» الشاطر المصرى الذى كان فى الأصل عيارا فى بغداد حول منتصف القرن الخامس الهجري. لقد جرى إحياؤه كبطل مصرى ملحمى فى السيرة التى حملت اسمه فى أواخر العصر المملوكى وأوائل العصر العثماني.
أما عن بقية شخوص السيرة، فمعظمهم لهم وجود تاريخي، سواء كانوا حكاما أو من اتباعهم أو من مشاهير الفتيان، انتخبهم المخيال الشعبى – دون نظر للزمان أو المكان من التاريخ الإسلامي، وأعطاهم أدوارا تكشف عن كونهم أخيارا أو أشرارا. بمعنى أن هذا المخيال نسج تاريخا خاصا منتخبا يتجاوز التاريخ الرسمى إلى التقويم الشعبى لحقيقة هؤلاء الشخوص(٢٢).

فماذا عن وقائع السيرة؟
يمكن تلخيصها فيما يلى:(٢٣)

تبدأ السيرة بخلفية تاريخية عن تحكم العجم فى الخلافة العباسية عن طريق حيل «دليلة» المحتالة التى أوفدها ملك الفرس إلى بغداد لتحقيق هذا الهدف. إذ قدر لها أن تتولى منصب «مقدم الدرك» بعد احتيالها على «الرشيد» كما تمكنت من طرد «أحمد الدنف» زعيم العيارين من بغداد.

وامتد نفوذها إلى مصر فعزلت مقدم دركها «المقدم حسن» الذى هرب إلى الفيوم وتزوج «فاطمة الزهراء» ابنة القاضى «نور الدين» لجمالها وذكائها.

انصرف المقدم حسن إلى ممارسة قطع الطرق ونهب تجارات كبار التجار وتوزيعها على الفقراء. لذلك أوعز عزيز مصر «أحمد بن طولون» إلى مقدم الدرك «صلاح الدين الكلبى» بقتله ، فدس له السم.

أنجبت الزهراء طفلا أسمته «على» وتولت تعليمه وإعداده للأخذ بثأر أبيه، فأوفدته إلى «الأزهر» لكنه آثر أن يتعلم فنون الفروسية بـ «ميدان الرميلة»، حيث اختلط بالشطار فاحتضنوه ونعتوه بصفة «الزيبق» لذكائه وشطارته.

استعان «الزيبق» برفاقه الشطار للانتقام من «الكلبى» فأخذوا يندون بظلمه وفساد سيرته فى المساجد. ثم تنكر الزيبق فى صورة «طباخ» والتحق ببلاط العزيز، حيث أحاط علما بأسرار الدولة. ولم ينس سرقة اللحوم من مطبخ العزيز وتوزيعها على الفقراء.

ثم تنكر فى صور مختلفة – مرة كطبيب وأخرى كفتاة ليتمكن من الإيقاع بعزيمة «الكلبى» وفضح أعوانه من موظفى الدولة. وأبدى من ضروب الدهاء والحيل الكثير، لكن غريمه أوقع به بعد حبك حيلة خسيسة دبرها مع أخته. إلا أن «الزهراء» ظهرت فى الوقت الملائم متشحة بزى فارس تمكن من قتل أعوان «الكلبى» وإنقاذ «الزيبق».

وكى تساعد «الزهراء» ابنها – دون أن تكشف له عن كونها أمه – لتحقيق مقاصده النبيلة، طلبت منه السفر إلى الإسكندرية حيث احتضنه كبير شطارها «أحمد الدنف» وزوده بالعتاد والسلاح والرجال لاجتثاث الفساد وإنقاذ العباد من ظلم العزيز ومقدم دركه.

وهنا تحولت أهداف «الزيبق» من الثأر الشخصى إلى مناهضة السلطة. وبعد عدد من الحيل الذكية تمكن «الزيبق» من الاستيلاء على أموال العزيز وتشويه صورته أمام الرعية.

حاول العزيز استمالة الزيبق ليأمن حيله، فعينه فى منصب «مقدم درك مصر وقائد وجاق الزعر» واستثمر الزيبق الفرصة فى إنصاف المظلومين والإحسان إلى الفقراء فحظى بحبهم وإعجابهم.

كما قام بزيارة لجميع أقاليم مصر وحقق الأمن.

والاستقرار بعد إقرار العدالة الاجتماعية. كما انضم إليه الشطار من جميع الأرجاء، الأمر الذى زاد من قوته.
على أن حلم الزيبق تمثل فى إصلاح أحوال العالم الإسلامى كله. لذلك ساند زعيم شطار المغرب الذى جاء إلى مصر للانتقام من عزيزها الذى حاول إغواء خطيبته الهاربة مع أبيها من المغرب خوفا من حاكمها الذى حاول من قبل ضمها إلى جواريه بالقصر. وتبرز السيرة موقف التآخى بين الزيبق وشطاره مع رفاقهم المغاربة، وهو أمر أثار غضب عزيز مصر على الزيبق فحاول التخلص منه مستعينا بحيل «دليلة» المحتالة والطامعة فى منصب مقدمية الدرك.
وحين أحكمت الحيلة للتخلص من الزيبق بالتواطؤ مع «الكلبي» ظهرت «الزهراء» لإنقاذ ابنها.
أدرك «الزيبق» أن أمن مصر مرتبط بأمن الشام والعراق، فقرر السفر إلى بغداد مرورا بدمشق للقضاء على الفساد فى حاضرة الخلافة.
وفى دمشق تآخى مع مقدم دركها «ابن السكرى»، لكن الخليفة أوعز إلى الأخير بقتل «الزيبق» لكن محاولته باءت بالفشل، وانتهت بقتله، وعين الزيبق أحد شطار دمشق مقدما عرف بالنزاهة والكياسة والعدل.
وفى الطريق من دمشق إلى بغداد أظهر الزيبق من أفانين الحيل والدهاء ما جنبه شرور المكائد التى واجهته.
ولما وصل إلى بغداد عقد الرشيد عدة مباريات بينه وبين عيارى بغداد، انتصر فيها جميعا، الأمر الذى أثار إعجاب الرشيد، فعينه مقدما للدرك بالاشتراك مع «دليلة» المحتالة. لكن الأخيرة حاكت المؤامرات لقتله دون طائل نظرا لوقوف عيارى بغداد بزعامة «عمر الخطاف» إلى جانبه.
عكس الصراع بين «الزيبق» و«دليله» صراعا أكبر بين العرب والعجم، انتهى لصالح العرب.
وقع «الزيبق» فى حب «زينب» ابنة دليلة فوجدت الأخيرة الفرصة المواتية لإظهار عجزه. إذ كلفته بمهام جسام - كإحضار القطفان الذهبى المطلسم الذى يملكه اليهودى عزوز فى مدينة صفد - نجح فى إنجازها جميعا بمعاونة عيارى بغداد و«الزهراء».
ولما أعيتها الحيل، أوعزت إلى «رستم» ملك الموصل لغزو بغداد والتخلص من الزيبق والرشيد فى آن. لكن الحملة باءت بالفشل بعد صمود العيارين فى دهر الغزاة. كما فشلت حملات أخرى ولاقت المصير ذاته للأسباب نفسها.
دبرت «دليلة» مؤامرتها الأخيرة باللجوء إلى ملوك العجم للقضاء على الخلافة، ومهدت لذلك

بخطف أبناء الرشيد - الأمين والمأمون والمعتصم - بعد تخديرهم. كما تواطأت مع ملك الروم للهجوم على دار الإسلام، لكن جيوش العيارين والشطار قدمت من مصر والشام والمغرب ليقودها «الزيبق» لتحقيق النصر الذى توج بزواج «الزيبق» من «زينب».

وفى نشوة الانتصار والزواج السعيد وردت الأخبار بتسلط عزيز مصر وظلمه الرعية، فيعود «الزيبق» إلى مصر وقتله ويعين «الفضل أبى العباس» بدلا منه.

وفى أثناء وجوده بمصر، اضطربت أحوال بغداد لكثرة المارقين على الخلافة المدعين بتآمر الروم والفرس، الأمر الذى دفع «الزيبق» للعودة إلى بغداد ليقضى على الفتن ويعم الأمن البلاد والرخاء العباد.

عندئذ يصاب «على الزيبق» بداء عضال أفضى إلى وفاته بعد أن حقق بغيته، فنعاه الخليفة برثاء أشاد فيه بمآثره، وحزنت عليه الرعية بعد أن نذر حياته دفاعا عن آمالها التى صارت واقعا بعد أن كانت حلما.

باستقراء وقائع سيرة «على الزيبق» يمكن استخلاص الحقائق الآتية:

أولاً: خطأ رؤية مؤرخى البلاط وفقهاء السلطان إلى العيارين والشطار باعتبارهم لصوصا وقطاع طرق، إذ قدمت السيرة من الشواهد ما يؤكد انطواء «الفتوة» على شمائل وفضائل أهلتهم ليكونوا زعماء شعبيين.

كما أهلتهم نضاليتهم لأن يصبحوا أبطالا ملحميين.

ثانيا: بالقدر الذى توجه نضال العيارين والشطار لمناهضة الحكومات الغاشمة، بالقدر الذى آزروا الحكام العدول المستنيرين.

ثالثا: انطواء الفتوة على نزعة اشتراكية، بمصادرة أموال الأغنياء وتوزيعها على الفقراء.

ثالثا: تسلح الفتيان بالزكاء والدهاء إلى جانب السلاح والعتاد، بينما تسلحت السلطات الجائرة بالشعوذات والسحر والطلاسم وتدبير المؤامرات الخسيسة.

رابعا: تعاظم درجة الوعى السياسى والاجتماعى عند العيارين والشطار، وهو ما تشى به آلية «التآخى» كتقليد إيجابى يستهدف لم شمل الثوار لمواجهة السلطة.

خامسا: قدرة الفتيان على الفرز والانتخابات وتبيان التاريخ الحقيقى من خلال التمييز بين الأخيار والأشرار.

فكثير من شخوص السيرة الأخيار اتخذوا أسماء آل البيت كعلى والزهراء والحسن وزينب وغيرهم من أحيت السيرة شمائلهم كأنموذج يحتذي. بينما كان اختيار أسماء «ابن طولون» و«صلاح الدين» ونعته بنعت «الكلبى» تعبيرا عن كونهم تاريخيا من الحكام الظلمة الذين رفضهم الوجدان الشعبى واحتفى بهم التاريخ الرسمي. أكثر من ذلك كشف السيرة عن المواقف المخزية لمشايخ الأزهر الذين كانوا مبررين ومسوغين بجور الحكام الظلمة.

سادساً: تأصيل نزعة عروبية فى إطار إسلامى لمواجهة الشعوبيين، وتزكية الجهاد كقيمة إسلامية نضالية ضد الحكام الجائرين إلى جانب مواجهة الأخطار الخارجية. كما ينم نشاط «على الزيبق» فى بغداد ودمشق والقاهرة على ضرورة إصلاح قلب العالم الإسلامى كخطوة أساسية نحو إصلاح أطرافه.

سابعاً: لم يكن إبداع السير الشعبية تأكيدا لنبوغ العوام وثقافاتهم الواعية فحسب، بل يشى كذلك باتخاذها وسيلة للنضال باللسان إلى جانب المقاومة بالسنان. ذكر ابن إياس أن عوام مصر الذين ناضلوا التتار والصليبيين كانوا يحيلون فى أياديهم نسخا من «سيرة الظاهر بيبرس»(٢٤).

ثامنا: نجاح حركات الفتوة فى تحقيق الكثير من أحلام الشعوب بإقامة «جمهوريات شعبية»، لكنها كانت قصيرة العمر نظرا لجبروت الحكومات العسكرية المتسلطة من ناحية، وعدم نضج النشاط الثورى نتيجة انضمام الطبقة الوسطى للسلطة من ناحية أخرى.

تاسعا: وحدة صيرورة التاريخ الإسلامى سواء فى طبيعة السلطة أو فى صور المعارضة، بما يدحض النزعات الإقليمية والنعرات العنصرية والطائفية كتفسير رسمى لهذا التاريخ.

عاشراً: تقدم السيرة - أخيراً - درسا مهما عن روح المقاومة وأساليبها، فضلا عن غاياتها القريبة وأهدافها البعيدة. كما تقدم تصورا دقيقا لمكائد النظم الحاكمة الجائرة وتواطئها مع العدو الخارجي.

وهو درس قمين بأن يعيه المناضلون المعاصرون حيث يمر العالم الإسلامى بمرحلة حرجة نتيجة تسلط النظم الحاكمة من جهة، وتعاظم الخطر الأجنبى من جهة أخرى.



الببليوغرافيا والتوثيق

١(أنظر: ابن الخطيب: أعمال الأعلام، جـ٣، ص ١٩٠، الدار البيضاء ١٩٦٤.

٢) الطرطوشي: سراج الملوك، ص ١٢٥، القاهرة ١٣١٩هـ

٣) رسائل إخوان الصفا، جـ١،ص ٤٨، بيروت، د.ت

٤) الطرطوشى: المصدر السابق ، ص ٥٦.

٥) المقرى: نفح الطيب، جـ٣، ص١٥٦، بيروت ١٩٦٨.

٦) أنظر: على زيعور: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم، ص ٧ . ٩، ١٦، بيروت ١٩٤٨.

٧) محمد الجوهرى: علم الفلكلور، ص ١٩، القاهرة ١٩٨٧.

٨) يعزى الفضل إلى المرحوم الدكتور عبد الحميد يونس فى تخصيص كرسى للأستاذية فى الأدب الشعبى بكلية الآداب، جامعة القاهرة، حول هذا التاريخ.

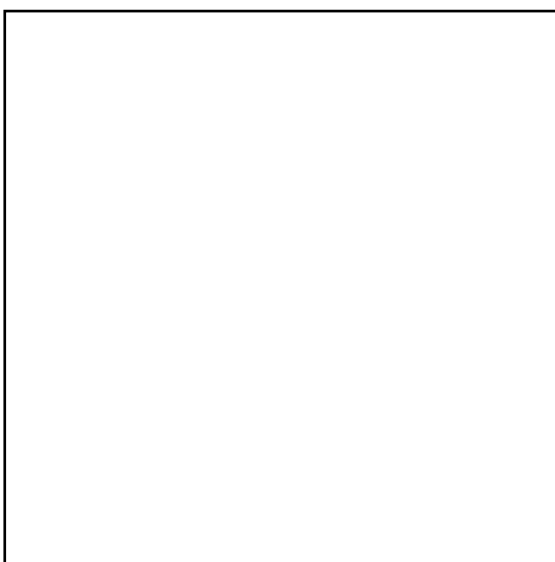
٩) محمد رجب النجار: التراث القصصى فى الأدب العربي، ص ٢٢٩، الكويت ١٩٩٥.

١٠) الطرطوشي: الحوادث والبدع، ص ٧٢، تونس ١٩٥٩.
١١) ابن حيان: المقتبس فى أخبار بلد الأندلس، جـ٥، ص٢١، بيروت ١٩٦٥.، أبو حيان التوحيدي: الامتاع والمؤانسة، جـ٢، ص١٣، بيروت ١٩٥٣.
١٢) ابن حزم: الفصل فى الملل والأهواء والنحل، جـ٢، ص ٢٣٤، بيروت ١٩٨٥.
١٣) محمد رجب النجار: حكايات الشطار والعيارين فى التاريخ العربي، ص ٩، الكويت ١٩٨١.
١٤) نفسه، ص ٦٣.
١٥) محمد رجب النجار: التراث القصصى ، ص ٢٥٧.
١٦) عن مزيد من المعلومات، راجع: محمود إسماعيل: المهمشون فى التاريخ، الإسلامي، ص ١٩٠ ومابعدها، القاهرة ٢٠٠٥.
١٧) محمد رجب النجار: حكايات ص ٢١٨.
١٨) محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامى ، جـ٣، مجلد ٢ ص ١٤٢، القاهرة ٢٠٠٠.
١٨) محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، جـ٣، مجلد ٢ ص ١٤٢، القاهرة ٢٠٠٠.
١٩) محمد رجب النجار: التراث القصصي، ص ٢٦١، ٢٦٦، محمود إسماعيل: سوسيولوجيا ، ص ١٤٢.
٢٠) نفسه، ص ١٤٣.
٢١) عن مزيد من المعلومات، راجع:
محمود إسماعيل: المهمشون فى التاريخ الإسلامي.
٢٢) عن مزيد من التحليل التاريخى والأدبي، راجع:
محمد رجب النجار: حكايات ، ص ٣١٩ – ٣٢٣.
٢٣) اعتمدنا فى ذلك على تلخيص أكثر طولا للمرحوم الصديق / محمد رجب النجار.
راجع:
حكايات العيارين والشطار، ص ٣١٩ – ٣٤٣.
٢٤) محمود رجب النجار: التراث القصصي، ص ٢٢٨.

الديوان الصغير

أمجاد القديس شارون

إريش فريد



ترجمة وتقديم: يسرى خميس

رؤية ورسوم :محمود الهندى

عقب قراءة تلك النصوص «أمجاد القديس شارون» التى صاغها بالألمانية الشاعر اليهودى إريش فريد، وترجمها للعربية الشاعر يسرى خميس. وجدتنى أتجه نحو حبارة الحبر الصينى لعمل الرسوم، وإذ بعينى تنهمر، ولا تهدأ الدموع، فقد تذكرت صديقى الفنان هبة عنايت الذى أهدانى المحبرة والحبارة ومجموعة من الريش، أحضرها جميعاً من الصين، وتجسد فى جلسة الرسم ليجالسني، ويشارك صديقه يسرى خميس، لم يمنعه الموت عن المشاركة فى قضايا الوطن. وها نحن معاً نتقدم إلى قارئ «أدب ونقد» بتلك القصائد المباشرة، والمتفجرة بشحنات الصدق، ترفض وتدين الممارسات الصهيونية الإسرائيلية، وتسمى الأشياء بأسمائها الحقيقية دون تلاعب بألفاظ ولا مواربة. أما هؤلاء الفئران الذين انبروا للدفاع عن الكيان الصهيونى وما يسمونه بالسلام الاستسلامى من العرب والمصريين، فليسوا أكثر من خدم مأجورين للنازيين الجدد فى إسرائيل وأمريكا. وهم لا يخجلون من أنفسهم، ولا يحسون أو يشعرون بغلظة جلودهم، وإنما يتحسسون جيوبهم المنتفخة بأوراق البنكنوت الأجنبية وتأشيرات السفر، ويتشدقون بتصاعد رصيدهم فى البنوك المختلفة.

فتحية للفنان هبة عنايت الذى آثر أن يشاركنا همومنا الوطنية، متحدياً الموت ومتجاوزاً المسافات.

محمود الهندي

أمجاد القديس شارون

بهدف التذكير بأمجاد القديس الجنرال «آريل شارون» أو البولدوزر (كما يسموه الصهاينة) وهو فى غرفة الانعاش لفترة طالت، والصلاة من أجله والدعاء له بالشفاء كما طلب وزير الخارجية البريطانى (جاك سترو) من اللبنانيين فى زيارة رسمية له ببيروت، حتى يظل الوضع آمنا والسلام مستقرا كما نراه يوميا، وحتى لا ننسى بعض أمجاد الرجل التاريخية:

- مجزرة قبية ١٩٥٣
- ممر متلا ١٩٥٦
- احتلال قطاع غزة ١٩٧١
- تهريب الفلاشا من السودان إلى إسرائيل ١٩٨٢
- بناء الجدار العازل ٢٠٠٠
- إعادة احتلال الضفة الغربية ٢٠٠٢
- مجزرة جنين ٢٠٠٢
- اغتيال الشيخ أحمد ياسين ٢٠٠٤

تلك الأمجاد التى حولت (مجرم الحرب إلى قديس) كما يقول الصحفى الفرنسى الكبير دومينيك فيدال وجعلت چورچ دبليو بوش رئيس الامبراطورية الأمريكية الوهمية يطلق عليه لقب: «رجل السلام – شارون» فأصبح بطل الحرب والسلام!!

فلقد شارك فى جميع الحروب التى قامت بها إسرائيل وهو الذى أكد فى مقولته الشهيرة «إن حرب الاستقلال لما تنته بعد ولم تكن حرب عام ١٩٤٨ سوى الفصل الأول، فكل متر نكسبه متر يضاف إلى إسرائيل ولسوف تتواصل الحرب ما دامت المعارك لم تتح امتلاك الأرض الإسرائيلية» ومازلنا نذكر أنه منذ أن تولى الجنرال شارون قيادة الكيان الصهيونى رسميا وهو يمارس هو ورجاله القتل اليومى المباشر والغادر ضد الشعب الفلسطيني، كانت ذروتها اغتيال الرمز العظيم الشيخ أحمد ياسين! ويتشدق طول الوقت عن السلام والدفاع عن النفس، وها هو خليفته ايهود أولمرت يواصل السير على نفس الدرب بشكل أكثر شراسة وأحط قسوة – لكل ذلك

ولأسباب أخرى، ننشر مجموعة القصائد تلك للشاعر النمسوى إريش فريد.
إريش فريد (١٩٢١ – ١٩٨٨) لربما أمكننا لحد ما مواجهة تلك (اللامبالاة الهائلة) التى تلف العالم حولنا، وحتى يكون الفن (آلة الحفر) التى تستخرج (عدم الاكتراث) هذا، كما يقول الناقد جان هوت.
يقول الشاعر إريش فريد:
«لم أكن صهيونيا قط، كنت متدينا لفترة قصيرة أثناء طفولتى، كما أن انتمائى للغة الألمانية يحد من مجال تأثيرى، لكن قدر اليهود يهمنى ولاشك. آمل أن أكون يهوديا أفضل خارج الفهم المتعصب لليهودية، وخارج الشوفينية الإسرائيلية، أن أكون يهوديا خارج ذلك، أفضل من أكون متعصبا أو صهيونياً، بصرف النظر عن دوافعهم وأغراضهم، فهم فى الحقيقة يدفعون بجموع اليهود إلى وضع كارثى فى دولة إسرائيل الحالية.
إننى أعتبر هذه الأشعار بمثابة تحذير ضد الأساليب الخاطئة وضد الكثير من المعلومات المضللة، هذه الأشعار موجهة ضد الظلم الذى يمارس تجاه الفلسطينيين، كما أنها موجهة بالأساس ضد الصهيونية.
لقد كتبت أغلب هذه القصائد قبل ١٩٧٢، وصادفت الكثير من الصعوبات فى نشرها مما يعكس بشكل ما، الدور الذى تقوم به هذه الأشعار فى كشف الزيف ومحاربته مرة ثانية، أريد أن أؤكد أن موقفى تجاه الفلسطينيين لم يتغير إريش فريد-١٩٨٣).
هكذا ظل إريش فريد (الذى اضطر للهجرة إلى إنجلترا وهو فى شبابه، بعد الغزو النازى للنمسا واضطهاد أسرته اليهودية وقتل أبيه على يد الجستابو، وعاش فى لندن ككاتب حر منذ عام ١٩٤٦ حتى آخر أيامه- ظل فى أشعاره التى تجاوزت الثلاثين مجموعة شعرية، متسقاً مع شعره/ مع نفسه تماماً، فلقد كان مشاركاً نشطا فى العمل السياسى المباشر، من إلقاء المحاضرات التحريضية، إلى المشاركة فى المظاهرات، إلى التوقيع على بيانات المعارضة، كما كان عضوا فى (محكمة راسل) التى قامت بمحاكمة ليندون جونسون رئيس الولايات المتحدة الأمريكية آنذاك، وآأين والصهيونية كفكرة عنصرية غير إنسانية، مدينة بحدة ما تفعله المؤسسة العسكرية الصهيونية ضد الشعب

الفلسطينى ، فاضحا دور الكيان الصهيونى كدور تابع بلطجى لخدمة الرأسمالية العالمية بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية بهدف تحقيق الحلم الأمريكى بالامبراطورية الجديدة.

أواجه موقف ذلك الشاعر بما كتبه شاعر مصرى صديق عام ٢٠٠٤ فأسهب عن «ذلك الملمح الكوزموبوليتانى فى الشعر الذى يبرز جوهر الإنسان لا عرضه، من حيث كونه (إنسانا كونيا) بغض النظر عن الجغرافيا والتاريخ، وبغض النظر عن الوطن والطبقات والهويات القومية الضيقة، فالإنسان هو الإنسان مهما كان لونه أو جنسه أو دينه أو وطنه أو دمه أو عقيدته السياسية. ملمح كوزموبوليتانى تجعله مهموماً فى السماء متعالياً عن الأرض الملوثة بالخطيئة والصواب لكن التوجه الثاقب إلى (الجوهر المشترك الباقى) الجوهر بين الإنسان والإنسان فى كل زمان ومكان، كل ذلك يمنح هذا الملمح إنسانية أرحب ونغمة لا تزول، وفى هذا الملمح يخفت الضجيج وتذوب التقريرات الساخنة ليصير النص لمسة رقيقة من الحنين والحنان: أى لمسة من الشعر»!!!

كما أواجهه مرة أخرى بما أعلنته مجموعة شعراء عرب مغاربة فى أوربا عام ٢٠٠٢ (أننا – هم وحدهم وليس نحن! – نقف إلى جانب الدفاع عن السلم والصداقة والحرية فى العالم، وهو ما يعطينا حجة أن نكتب النشيد الإنساني، والدفاع عن القيم الحضارية العليا وعن صفاء معنى الكلمات فى جميع جهات الأرض، فلا فرق بين شعب وآخر ولا بين لغة وأخرى ولا بين حضارة وأخرى ولا بين دين وآخر، فالشعراء قبيلة واحدة، وهم يسهرون على وهج الكلمات ويحظون بمشروعية التعبير عن القيم الإنسانية الخالدة، أن الشعراء هم أبناء لغة الصفاء فحقيقة الشعر هى صيرورة الرحيل نحو صفاء معنى الكلمات)!!!!!!!!

إلى هذا الحد يمكن للشعر/ للوعى/ للإدراك أن يحرر حتى من المقولات التى تقترب من المقدسات التى لا تناقش كثيراً على مدى التاريخ الإنسانى كالدين والجماعة والأسطورة.. إلخ إلى هذا الحد يمكن أن يسمو الشعر بالشاعر والشاعر بالشعر ويتعالى كلاهما فى اتجاه الحق والعدل، كما يمكن أن يكون الشعر فى الوقت نفسه مضللا ومزيفا وساذجا وتافها و،متحيزا ومفتعلا، بل وكاذبا غير مسئول.

إلى هذا الحد يعم الالتباس.

وعند هذا الحد أتوقف، مذكرا بما قاله الفيلسوف الكبير جادامر أنه «لا يمكن أن نفهم إلا من خلال انحيازاتنا، أى مشروطيتنا التاريخية والثقافية، وليس من خلال نزعها عنا».

يسرى خميس

بعض مما حدث

حوادث،
أماكن
سنوات
دير ياسين ١٩٤٨
قرية فلسطينية
قتل فيها ٣٥٠ فلسطيني
٢٥٤ فقط،
تبعاً للتصريحات الإسرائيلية

قبية في ١٤/١٠/١٩٥٣
نسفت القرية بكاملها
نساء، وأطفالاً، ورجالاً
انتقاما لامرأة يهودية وطفليها
قتلوا في ياهود
بعد أن طلبت السلطات الأردنية
ومعهم جلوب باشا
المساعدة من إسرائيل
في البحث عن الفاعل
فكان ما حدث
هكذا
كانت مساعدة إسرائيل
كفر قاسم ١٩٥٦
صدر الأمر بحظر التجول
في منتصف نهار اليوم
كان الفلاحون مازالوا في حقولهم
لم يعلموا بعد
بقرار حظر التجول

أثناء عودتهم إلي دورهم
استوقفوا
صفوا بموازرة الحائط
٥٦ فرداً
كانوا في حاجة
لكمية كبيرة من الطلقات

بحر البقر ١٩٧٠
كانت مدرسة كبيرة
مكتظة بالأطفال
كانت الوحيدة في المنطقة
هدف نموذجي للقنابل
لم يكن يعرف أحد بالضبط
كم عدد الأطفال
بعد القصف
لم يكن هناك أطفال كثيرون
في منطقة بحر البقر
وفي أبو زعبل ١٩٧٠
٧٠ عاملاً في طلعة طيران

وفي نهر البارد ١٩٧٢
أطفال قتلي مرة ثانية
في مخيمات اللاجئين

وفي الطريق إلي جوفايه ١٩٧٢
بجنوب لبنان
سيارة أجرة مهشمة
هرستها دبابة إسرائيلية
سبعة مدنيين

بينهم طفل في الثامنة من العمر

حوادث
كل ذلك مجرد حوادث
أما ما يفعله الفلسطينيون
فهو الإرهاب بعينه!

عن الوحدة ١٠١

غير قابل للتصديق
أن تعبر الوحدة ١٠١ الإسرائيلية
حدود إسرائيل
وتقتل أطفال ونساء ورجال العرب

غير قابل للتصديق
أن طلبة كلية الطب في إسرائيل
كانوا يأخذون جثث القتلي
من الوحدة ١٠١
لدراسة التشريح عليهم
بعد أن فشلوا في إقناع الحاخامات

غير قابل للتصديق
أن الضابط الأردني
الذي اعترفوا بقتله
لم يكن سوي طبيب لبناني
(الدكتور منصور،
وهو في طريقه لزيارة مريض)
وأنه قد توسل
لكل من ماير وشلوموخ
ألا يقتلاه
إدعي الجيش
بأنه لم يكن يعرف شيئاً
عن الوحدة ١٠١
بالرغم من أن الوحدة
كانت تبلغ القيادة رسمياً
عن كل تحركاتها
وخط سيرها بدقة
حتي لا يطلق الجنود عليهم
النيران خطئا
عند العودة

● الفرقة ١٠١: فرقة خاصة من فرق الجيش الإسرائيلي لا ترتدي الزي العسكري، قامت بمذبحة قرية قبية في ١٤ أكتوبر ١٩٥٣ بقيادة شارون.
● مايرهار صهيون وشلوموخ باوم: كانا أيضاً عضوين بارزين في تلك الوحدة رقي باوم إلي رتبة جنرال في حرب لبنان ١٩٨٣/٨٢، وأعطي هار صهيون مزرعة مكافأة له، وكانوا يرسلون إليه - في تلك المزرعة - أطفال المدارس لسنوات «حتي يتعلموا علي يديه فنون الحرب والعنف».

تصحيح

أرسل لي أحدهم
رسالة يقول فيها:
«أنني ككاتب
يجب ألا أسمي بيجين ورفاقه
بالقتلة»
فأنا يهودي
وأعرف جيداً
كيف أضع الألفاظ في مكانها
ويجب علي أن أقول:
«أنني أري
أن الوصف وصف غير عادل»

فكرت فيما قيل:
فعلاً، لقد تعرفت ككاتب
علي قتلة عديدين في السجون،
مانوا يقتلون دائماً بدافع الغيرة،
أو بدافع الانتقام
وغالباً، نتيجة اضطراب عنيف مفاجئ
في توازنهم الروحي والعقلي
والقليل القليل منهم
من قام بقتل أكثر من فرد
وأغلبهم كان يعاني بعدها
من الندم وتأنيب الضمير
وككاتب يعرف
كيف يضع الألفاظ في مكانها
وكيهودي يمسه الموضوع بشكل مباشر
أري أنني أخطأت فعلاً
وأن التعبير غير دقيق كما ينبغي
عندما سميت هؤلاء (قتلة)

ومن الآن فصاعداً
لن أسمي بيجين ووزيره شامير
وجنرالاته شارون أو إيتان أو باوم
(ومن يقف وراءهم
من اليهود وغير اليهود
الذين لا يعيشون في إسرائيل
بل غالبيتهم هناك غرب المحيط)
لن أسميهم (قتلة)
بل
سأسميهم (سفاحون)
يمارسون (القتل الجماعى)

عن إسرائيل وحرب لبنان

البعض يهاجمنى ويقول:
«نعترف
بأن ما فعله بيجين
وما فعله شارون
شىء فظيع
لكننا كيهود
يجب أن يكون نقدنا
بيننا وبين بعضنا
وليس للعرض علي الآخرين».

أرد عليهم قائلاً:

«يمكنني أن أتفهم ذلك
وأوافق عليه
لو أنكم استخدمتم
قنابلكم الانشطارية
وطلقات مدافعكم
وفوسفوركم الحارق
بيننا وبين بعضنا فقط
وليس بين الآخرين».

تشخيص

يسمونه
في مستشفيات بيروت
«العرض»
هذا يعني
أن أفواه النساء والأطفال
الذين كانوا مازالوا أحياء
كانت تظل تنفث الدخان
عندما يتنفسون
ذلك لأن فوسفور القنابل الفوسفورية
قد نهش الجلد واللحم
ووصل حتي نسيج الرئة
التي مازالت تحترق
وتطلق الدخان
(حتي بعد الموت)

هذا العرض
يجب علي المرء ألا يغفله
عند تشخيص
بيجين
أو شارون

الجرافات

الجرافات في إسرائيل
أثبتت تضامنها
مع الجرافات الإسرائيلية في بيروت
وهي تقوم بهرس
وخلط جثث الفلسطينيين
مع حطام مخيماتهم

أعلن أن الجرافات
دمرت بعض قبور
قتلي دير ياسين

وسط إسرائيل
قالوا:
«دون قصد»
«علي سبيل الخطأ
أثناء عمليات القتل»

كذلك كان قتل الفلسطينيين
في صبرا وشاتيلا
أيضا علي سبيل الخطأ
أثناء
عمليات بناء

● مذبحة دير ياسين ١٩٤٨: بقيادة بيجين، تم فيها قتل أكثر من ٢٥٠ شخصاً، نساء وأطفالا، ورجال فلسطينيين.

● مجزرة صبرا وشاتيلا: بقيادة شارون، وقد تم نسف المخيمات تماماً بما فيها من فلسطينيين.

مجزرة صبرا وشاتيلا

١)

من الضروري
أن نتخلص من الزبالة والنفايات
التي تملأ قلوب وعقول الناس
بأوروبا وأمريكا
مثلما تخلصوا من نفايات وبقايا
جثث النساء والأطفال والعجائز
من اللاجئين الفلسطينيين
بمخيمي صابرا وشاتيلا في بيروت
كانت الفصائل العسكرية الإسرائيلية
تشارك يداً بيد
كما أكدت التصريحات الإسرائيلية
حرفياً
مع الكتائب المسيحية اللبنانية
ومع ميليشيات حداد
التي جاءت من الجنوب
وهم يضعون علي صدورهم
شجرة الأرز
لمساعدة شارون

٢)

تم التنسيق بين أفراد الكتائب
والضباط الإسرائيليين
وميليشيات حداد
وأعطيت الأوامر للاجئين

بصرف النظر عن من الذي أعطاها
أن يقفوا في صفوف منتظمة
ثم أطلقوا الرصاص عليهم
المجموعة تلو الأخري
عشرات أو أكثر
من النساء والأطفال والرجال
دون تمييز
وقاموا بالتمثيل بجثث البعض
بعد القتل
أو قبله
أما الذين حاولوا الهرب
فقد أطلقوا عليهم الرصاص

٣)

هكذا قتلوا آلاف البشر
وألقوا بالجثث في سيارات النقل
وذهبوا بها بعيداً

جثث أخري هرست بالجرافات
وخلطت مع نفايات وبقايا المخيمات
وربما تذكرت تلك الفصائل المسيحية
الواجب المسيحي
بضرورة دفن الموتي
نقول: ربما
لأن هذا لم يحدث
من الثابت،
أن الجرافات كانت جرافات إسرائيلية
قام بتجهيزها الجنرال شارون
وربما كان يقودها إسرائيليون
ومن الثابت أيضا أن الجرافات
جاءت بعد أن انتهت عملية القتل
وأنهم دفنوا بعض القتلي
لا يمكن التأكد من الذي حفر القبور
لكن المؤكد هو أن تلك الفصائل
قد قامت إسرائيل بتسليحها
وتدريبها، ودفع مرتباتها
وقد أحضرها شارون معه
أثناء احتلاله لبيروت
للقيام - خصيصاً - بهذه المجزرة

٤)
هؤلاء كانوا المسيحين الحقيقيين
الذين تكلم عنهم مناحم بيجين
عندما عاتب الباب
لأنه استقبل ياسر عرفات
وتساءل بيجين:
«ألا يعلم البابا
أن فلسطينيين يقتلون
هم أيضا المسيحيين؟»

٥)
وبمنطق بيجين هذا
لا يجوز قتل هنلر
ولا رجاله القتلة
ولا بافيليتش ورجاله
من منظمة أوستاشي العنصرية بكرواتيا
الذين كانوا يقلعون عيون ضحاياهم
قبل قتلهم
ثم يقومون بعد ذلك بتعميدهم
ويلقون بهم في الهاوية
كانوا هم أيضاً مسيحيين مخلصين

٦)
لم يشارك الجند الإسرائيليون
في هذه المجازر
هكذا قالوا
لكنهم وقفوا يشاهدون ما يحدث
بالقرب من المخيمات
وتركوا للكتائب وحدها
مهمة «إعادة النظام»
بينما قاموا فقط بمساعدتهم لحد ما
بواسطة الجرافات
التي قامت بالتخلص من جثث القتلي
وقد أثبتت التحقيقات الإسرائيلية نفسها

أن قادة الكتائب
كانوا يدبرون عمليات القتل
من فوق أسطح الدور المجاورة
التي كان يتمركز فيها
الجند الإسرائيليون
وأن الضباط الإسرائيليون
كانوا يقفون بجوارهم
يشاهدون عن بعد
عمليات القتل بمناظيرهم المقربة
ويستمعون بأجهزة تنصتهم
إلي الحوار الدائر
بين جنود الكتائب في المخيمات
وقادتهم فوق الأسطح
ويقهقهون

٧)

ولنفترض أنه قد كتب علي كل القتلي
بقنابل الفوسفور
والقتابل المسمارية في بيروت
وعلي قتلي صبرا وشاتيلا
وعلي الفلاحين القتلي بالسلفادور
وفي نيكارا جوا أيام سوموزا
كما كتب علي قبورهم
من أين جاءت تلك الأسلحة
التي قتلوا بها
كم من مرة سنقرأ مكتوباً عليها

Made in Israel
أو Made in U.S.A

٨)

وأسلحة من دول أخري كذلك
تقوم بخطأ فادح في هذا العالم
تعيس هو ذلك الزمن
الذي يكون فيه التعامل
بين البشر بالسلاح
تلك الأسلحة التي تسببت
في إراقة الكثير من الدم
دم برئ
ودم أكثر براءة
الجميع مذنبون
حقيقة يعلمها الجميع
لكنها تحولت إلي
جملة إنشائية
لا تفرق بين الذنب البسيط
والذنب الفظيع
(هكذا يدافع القتلة عن أنفسهم!)
ولا يخفون أيديهم
التي يتصاعد منها دخان الدم الطازج
أو الدم المتجلط حديثاً
وتشير بأصابعها الملطخة بالدم المتجلط
علي أياد أخرى
حيث يمكنهم القول:
«لم تكن بريئة تلك الأيادي أيضاً!»

٩)

هناك إسرائيليون ينكرون كل ذلك
أو يقولون:

لقد طلب جنودنا
دخول فصائل الكتائب إلي المخيمات
لاستبعاد الإرهابيين الفلسطينيين
والإرهابيين اللبنانيين
لهذا السبب وحده
قمنا بتغطيتهم بدباباتنا
أما نحن
فلم تطأ أقادمنا المخيمات
أو يقولون:
عندما لاحظنا
أنهم يفقدون السيطرة علي الموقف
حاولنا أن نوقفهم
وصحنا عليهم بمكبرات الصوت
لكنهم كانوا قد أجهزوا بالفعل
علي عدة مئات
وهكذا تم إنقاذ الكثيرين
بمجيئنا إلي بيروت
هذه المبررات يقدمونها
كإجابات علي الأسئلة التي توجه إليهم
من الصعب ألا تعقد المقارنة
بين هؤلاء الذين يتحدثون
بتلك اللهجة
وبين آخرين في زمن مختلف
في بلد آخر
قاموا بإنكار ما فعلوه
أو حاولوا التقليل من شأنه

إسرائيليون آخرون
قاموا بتنظيم مظاهرات
في شوارع إسرائيل
ضد هذه المجزرة
وألقي عليهم رجال بيجين
القنابل اليدوية
فقتلت البعض
وجرحت كثيرين
بينما كان رجال بيجن يصرخون فيهم:
«نعمل منكم صبرا وشاتيلا أخرى!».

١٠)

أصبح من الضروري
مثلما كنست نفايات وبقايا
جثث القتلي الفلسطينيين
التي انكشفت في صابرا وشاتيلا
أن تكنس الزبالة والنفايات
التي تملأ عقول وقلوب الناس
في أوربا وأمريكا
نفايات وبقايا الأكاذيب القديمة
والأحكام المسبقة
التي قامت بسحقها
الحقيقة القاسية
حتي يمكن أخيراً كنس القتلة
والذين يقفون وراءهم
بصرف النظر
عن موافعهم أو مناصبهم
سواء كانوا مسيحيين أو يهود
وبعض المسلمين أيضاً
الذين يساعدون هؤلاء القتلة.

دراسة

محمد مندور وقضية فلسطين

د .إيمان السعيد جلال

كتب محمد مندور فى أعقاب حرب ١٩٤٨ مقال «لن نقبل الركود لقضية فلسطين»(١). يقول: «لقد تنفس العرب الصعداء عندما تحركت الجيوش العربية فى ١٥ مايو الماضى للقضاء على عصابات الصهيونيين، وتخليص العرب من آثامها، والمحافظة على فلسطين الشهيدة قطرًا عربيًا موحدًا، وبخاصة إذا ذكرنا أن كبح جماح الصهيونيين لن ينقذ فلسطين وحدها منهم، بل سينقذ البلاد العربية كلها، إذ إنهم كالسرطان الذى يخشى أن يتشعب فى جميع الجهات، وأن ينفث سمومه فى جميع الأقطار العربية حتى ليصح القول بأن كل عربى إنما خفّ للدفاع عن نفسه عندما أرسل جيوشه إلى القطر الشقيق».

وتحدث عن قرار تقسيم فلسطين من منظور عبث الدول الكبرى بالبلدان العربية ومصائرها فى مقال: «عبث الدول الكبرى يرسم للعالم العربى سياسته الخارجية»(٢) يقول: «أخذت أمريكا تناصر الصهيونيين بكافة السبل حتى انتهى بها الأمر إلى استخدام نفوذها الضخم لتحصل فى تلك الجلسة التاريخية الخطيرة، جلسة ٢٩ نوفمبر سنة ١٩٤٧ على ذلك القرار الظالم العجيب، قرار تقسيم فلسطين، وشاءت روسيا فيما يبدو أن تفسد على أمريكا خطتها فى كسب الصهيونيين المنبثين فى العالم أجمع إلى جوارها، فقالت هى الأخرى بالتقسيم، بل وتحمست له فوق تحمس أمريكا. وصمد العالم العربى للقرار الجائر، وأدهش تلك الدول الكبرى المتغطرسة الظالمة

بمقاومته بالسلاح والنار، لذلك المشروع الآثم حتى أعلنت لجنة فلسطين نفسها استحالة تنفيذه، وذلك ما لم ترسل الدول قوات حربية تنفذ هذا المشروع بالقوة. ولما كان من المتوقع فى حالة إرسال مثل تلك القوات أن يكون للروس فيها جند، فإن أمريكا – فيما يبدو – قد أخذها الهلع هى ومعسكرها، فبادرت إلى العدول عن تأييد مشروع التقسيم واقترحت رد الموضوع كله إلى الجمعية العمومية..

وهكذا يتضح أن المناورات قد كانت الحافز الأول لموقف تلك الدول من مشكلة فلسطين، وأن الأمر لا يعدو معركة تدور بينها لكسب أنصار ومناطق نفوذ.. وأما مبادئ الحق والعدل وما إلى ذلك، فتلك أشياء قد ماتت، إن كانت قد عاشت على الإطلاق فى أى يوم من الأيام».

(٧) المحالفة العسكرية والدفاع المشترك

شعر محمد مندور بالتقارب بين الإنجليز والفرنسيين فى توجهاتهما الاستعمارية عند قرب انتهاء الحرب، وظهر هذا التقارب فى ميلهما إلى تطويق البلاد العربية كلها فى محالفة عسكرية سياسية واقتصادية، لا تزيد فى آخر الأمر عن كونها شكلاً استعماريًا جديدًا.

وكانت بريطانيا تهدف إلى عقد محالفة عسكرية مع مصر، تضمن لها أن تتخذ منها قاعدة عسكرية للسيطرة على منطقة الشرق الأوسط، زاعمة أنها تحميه من الخطر السوفييتى الذى يهدد سلامة المنطقة.

كتب مندور منبهًا إلى هذا المخطط الاستعمارى الجديد. يقول فى مقال: «سياسة الاستعمار»(٣): «وهذه هى السياسة التى أخشى أن تكون قد بيتت بالفعل، وهى ترمى إلى أن تحمل البلاد العربية على قبول الجيوش الأجنبية ببلادنا، ورءوس الأموال الأجنبية أيضًا حتى يكون الاستعمار سياسيًا واقتصاديًا معًا، وهم يريدون أن يكون هذا البقاء بقبول منا، وذلك بتأييدهم لما نبغى من وحدة، حتى إذا تمت، عقدوا محالفة عسكرية مع العالم العربى كله، وعززوا هذا التحالف باتفاقات خاصة بينهم وبين دولنا لإنشاء قواعد جوية وبحرية وعسكرية مشتركة بينهم كما ينظمون استغلال ممالكنا اقتصاديًا بواسطة مجلس اقتصادى يريدون إنشاءه».

وكتب يوضح المخطط الاستعمارى البريطانى لاستمرار السيطرة على مصر تحت اسم الدفاع المشترك.. فى مقال عنوانه «هل يصل الإنجليز إلى ما يريدون»(٤): «وها هم الإنجليز قد تمادوا فى سخريتهم منا، وبلغ بهم الخبث الاستعمارى أن اخترعوا مجلسًا مشتركًا للدفاع، تواترت الأنباء لسوء الحظ أن الحكومة المصرية الحالية، ومعها نفر من المفاوضين قد قبلوا مبدأه، وراح رئيس الوزراء، ورئيس المفاوضين يهون من خطره الداهم، إما بالقول بأنه استشارى، وإما بمحاولة ربطه بنظام الأمن الإقليمى أو بقياسه باتفاق كندا والولايات المتحدة، وكل هذه حجج باطلة كما أوضحنا نحن، ووضح غيرنا من رجال السياسة والقلم، فالاستشارة عرفنا من سنين أن معناها عند الإنجليز الإملاء.. وأما ربط هذا المجلس الذى

سيتحكم فى جيشنا وفى كافة مرافقنا وطرق مواصلاتنا وموانينا ومطاراتنا بصفة دائمة، كما قال رئيس الوزراء نفسه، فأمر واضح البطلان..

وليست مصر مجاورة لإنجلترا، ولا مكافئة لها، ولا طليقة من سيطرتها الاستعمارية كما هو الحال بين كندا والولايات المتحدة، ولقد كان فى خلق مجلس الأمن ما كفى ويكفى عن مثل هذه الاتفاقات، والتى لا علاقة لها إطلاقا بدعوى المحافظة على الأمن والسلام الدوليين».

(٨) القوى الدولية الجديدة

وهى القوى الصاعدة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. فقد خرجت الإمبراطورية البريطانية من الحرب وقد تفوقت عليها قوتان عظميان. وقد أكد مندور فى مقالاته أن الشرق العربى لن يستبدل سيدًا بسيد، أى أنه لن يستبدل الاستعمار السوفييتى بالاستعمار الإنجليزى أو الأمريكى. وبيّن نموّ الوعى السياسى المصرى والعربى، بما جعل العرب جميعًا يبغضون الاستعمار أيًا كانت وجهته.. يقول فى مقال: «الشرق الأوسط بين روسيا وإنجلترا»(٥): «الجنس العربى كله لم يعد يطيق صبرًا على الاستعمار، أيًا كان المستعمر وهو بلا أدنى ريب لا يريد أن يستبدل سيدًا بسيد، وإنما يريد أن يتحرر، لأنه يعتقد أنه وصل من الوعى السياسى والتقدم المادى إلى مرحلة لا يمكن أن يستمر معها استعماره».

ويؤكد مندور أن الشرق العربى - ومعه مصر - يريد فى إطار هذا الوعى أن يستعين بالاتحاد السوفييتى، وأن يفيد من تأييده لقضاياه دون أن يعنى ذلك وقوعه تحت سيطرته: «من الطبيعى أن يستمع العالم العربى بسرور إلى معاضدة روسيا لقضاياه الوطنية، وليس يعنيه بعد ذلك أن تكون روسيا مدفوعة إلى ذلك بدافع أنانى أو إنسانى، وهو يدرك تمام الإدراك أن البشرية ليست بها ملائكة، وأن المنفعة لابد أن تمازج كل شعور، وأن تنازع البقاء وتصارع القوى جِبلّة ثابتة فى البشر».



ثانيًا: القضايا الاقتصادية والاجتماعية

نشر محمد مندور عقب عودته من فرنسا مقالات عدة فى مجلة الثقافة، اتجه فيها إلى عرض أفكار كلية؛ وربط بين مشكلات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر ربطًا وثيقًا كما فعل فى مقال:دستور الإصلاح، بؤسنا المادى ١٩٤١/١٠/٢١. ومقال: الثقافة والديمقراطية الاجتماعية ١٩٤٣/١١/٢. ثم قام بعد ذلك ببسط هذه الأفكار المترابطة المتداخلة حينما أتيحت له فرصة رئاسة تحرير المصرى، والوفد المصرى والبعث وصوت الأمة.

وإذا كانت الشهور الثلاثة التى قضاها فى رئاسة تحرير «المصرى» غير كافية لعرض أفكاره الإصلاحية فى السياسة والاقتصاد والاجتماع، فإن فرصته كانت رحبة فى الصحف الأخرى.

انطلق محمد مندور فى تأمله الحالة الاجتماعية المتردية لطبقات الشعب الفقيرة من الحالة الاقتصادية، ومن ثم فإن الإصلاح الاجتماعى غير منفصل عن الإصلاح الاقتصادى. كتب فى مقال «مشكلة الفلاح»(٦) يقول: «الأساس العام لحل مشكلة الفقر فى البلاد هو العدالة فى تمكين الأفراد من وسائل الإنتاج، وكسب كل رجل قوته اليومى بعرق جبينه».

لذلك رفض مندور إحسان الغنى على الفقير، وطالب بإعادة توزيع الثروة فى مصر، وأكد أن ذلك لن يكون بتحديد الملكية الزراعية، وإعادة توزيع الأراضى فقط، بل بإعادة توزيع العقارات والمصانع والمناجم وغير ذلك.

«إن الحل الطبيعى لمشكلة الفقر فى البلاد سيحتاج بلا ريب إلى استغلال أتم لمصادر ثروتنا، وتنمية لإنتاجنا العام، ولكنه أيضًا متعلق أشد التعلق بمشكلة التوزيع، ولهذا لا نستطيع إلا أن نؤيد الاقتراح الذى تقدم به الشيخ المحترم محمد بك خطاب إلى المجلس لوضع حد أعلى للملكية، كما أننا مازلنا نطالب بإتمام تشريعات العمال والفلاحين بوضع حد أدنى لأجورهم، وتنظيم وسائل التأمينات الاجتماعية التى تقيهم شر التعطل والشيخوخة والمرض وذل الإحسان.

ثم إننا قلنا ونكرر أنه لم تعد فى بلاد العالم المتمدين أمم لا تأخذ اليوم نظمها المادية بمبدأ التصاعد فى الضريبة غير مصر، وهذا المبدأ هو الذى سيمكن الحكومة من أن تنمى مواردها لتنهض بمرافق هذا الشعب المسكين. وثمة ضريبة التركات، وهى الضريبة الوحيدة التى تتناول رأس المال بإعادة التوزيع، لماذا لا تقرر فى نسب تصاعدية كافية لإعادة توزيع الملكية فى بلاد لا يستند فيها حق الملكية تاريخيًا إلى كسب الإنسان وعرق جبينه.

هذه هى السبل فليسلكها وليدعُ إليها من يريد فى شجاعة حل مشكلتنا الاجتماعية. وأما الإحسان، وإطعام الإنسان لأخيه الإنسان وجبة طعام شفقة به، فذلك شعور جارح لكل إحساس إنسانى، وهو خليق بأن يميت فى نفوس أبناء هذا الشعب الكريم ما فيها من كرامة».

ويؤكد فى مقال «الحرية الاقتصادية والحرية الاجتماعية»(٧) على ضرورة الجمع بين المشكلتين الاقتصادية والاجتماعية ومن ثم الجمع بين الحريتين الاقتصادية والاجتماعية «لأن مشكلة الفقر والتحرر من استعباده إنما هى مشكلة إنتاج الثروات، وتوزيعها معًا، ولن يغنى علاج الإنتاج عن ضرورة علاج التوزيع ووضعه على أسس سليمة من العدل.. وفى المبدأ القائل بأن لكلٍ بحسب كفاءته، ولكل كفاءة بحسب ما تعمل، ما يغنى عن كافة المذاهب وهذا مبدأ أخلاقى إنسانى لا يمكن إلا أن يقبله كل ضمير إنسانى وكل تفكير سياسى نزيه».

«إن باستطاعة بلد من البلاد أن يقضى على الاستغلال الأجنبى، وأن ينمى موارد الثروة فى بلاده، ومع ذلك لا تتحقق الحرية الاجتماعية فيه وذلك لانتفاء ما سميناه ولا نزال نسمية

بالعدالة الاجتماعية.

إنه من الممكن أن نتصور بلدًا من البلاد يعج بالثروات، ومع ذلك يظل السواد الأعظم من شعبه مستعبدًا للفقر مستذلاً للعوز، وذلك لأن طريقة كسب الثروات وطريقة توزيعها بين الناس لا تستند إلى أسس عادلة؛ فلا العامل يحصل على ثمرة عمله، ولا الموظف يتقاضى المرتب الذى يتفق مع وضعه الاجتماعى ومسئولياته فى الحياة، ولا أعباء ضريبية توزع على أسس عادلة، ولا الدولة تنهض بواجباتها العاجزة عن القيام بمطالبها لتأصل الآفات فيها».

وطالب مندور بتدخل الدولة لضمان كثير من الحقوق، وهو مبدأ عرف فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر، وظهر باعتباره رد فعل لمذهب الحرية فى الحياة الاقتصادية. وتدخل الدولة فى الحياة الاجتماعية يتيح التوازن بين الطبقات، ورعاية حقوق كل طبقة.

كتب فى مقال «وظائف الدولة»(٨) يقول: «فى الحياة الاجتماعية، نرى أن مصر بلغ فيها الظلم الاجتماعى حدًا كبيرًا، وإذا كان العالم كله قد سار نحو التدخل لإنصاف الطبقات المظلومة، أنأتى نحن اليوم ونقول للدولة خذى بمبدأ الحرية، مبدأ سميث وريكاردو، ودَعِى الفرد يعمل، والتجارة تمر؟ لقد أسفرت تلك النظرية عن الحالة التى يعانيها كثير من الشعوب، ويا ليت القوى كان قويًا بنفسه ولكنه قوى بالوراثة، فصاحب رأس المال يستغل العامل، والمالك يستغل الفلاح والناشر يستغل الكاتب، وليس لهؤلاء إلا أن تحميهم الدولة. لقد وضع العالم المتحضر تشاريع العمال، وهذا هو التدخل، واستخدم نظام الضرائب لتحقيق العدل الاجتماعى، وهذا هو التدخل، وأقام الهيئات تفصل بين صاحب العمل والعمال، وهذا هو التدخل. والدولة بعدُ لم تعد حاكمًا مستبدًا، بل أداة تنفيذ لإرادة الأمة. ثم من الذى سيضمن للفرد علاجه من المرض وقوته إذا أدركته الشيخوخة، أو العاهة أو البطالة، أتترك ذلك للشعب؟

بقى النشاط الاقتصادى وهنا تدور المعركة.. فأصحاب الديمقراطية الحرة يرون أن المنفعة الشخصية هى أهم ضامن للنجاح فى الحياة الاقتصادية. والدولة كشخصية معنوية ينقصها هذا الحافز. وهم يريدون أن يتركوا الفرد ينمى فى نفسه روح المبادأة، والقدرة على تحمل المسئوليات.. ولكن المصلحة الفردية مصلحة أثرة مدمرة، فهناك مصلحة الأمة، ومصالح الأفراد الآخرين، فإذا تعارضت مصلحة الفرد مع مصلحة الجماعة أو مصلحة الفرد مع مصلحة فرد آخر من يوفق بين هذه المصالح إن لم تكن الدولة؟

انظر مثلاً إلى شركات الاحتكار كشركات الماء والكهرباء ببلادنا، ماذا يكون مصيرنا إذا لم تتدخل الدولة لحماية مصالحنا نحن المستهلكين؟».

ومن ناحية أخرى يشيد مندور باتساع فهم مواطنيه لقضايا الوطن، ونمو وعيهم بمشكلاته التى لم تعد سياسية فقط، واندفاع المواطنين طلبةً وعمالاً إلى ساحة النضال.. كتب عند تأسيس اللجنة الوطنية للعمال والطلبة مباركًا هذا التفاعل بين فئات الشعب، وهذا الاقتحام

لقضايا الوطن المعلقة. كتب فى مقاله: «حدث خطير: اتصال المثقفين بالعمال»(٩).

«فى سنة ١٩١٩ كانت الحرية سياسية بحتة، فليس لها إلا هدف واحد هو إلغاء الحماية وتحقيق الاستقلال، وأما اليوم فقد أصبح من الواضح أن الحركة القائمة لا تعتبر تحقيق الاستقلال نفسه الغاية النهائية التى يقف عندها الجهاد، وذلك لأن الفرد قد أصبح يدرك إدراكًا واضحًا أنه لا خير فى إلغاء الرق الخارجى إذا دام الرق الداخلى جاثمًا على صدره، وأنه لا جدوى من أن يصبح الوطن عزيزًا إذا ظل الفرد ذليلاً، بل إن التخلص من الاستعمار نفسه ليس إلا وسيلة لرفع مستوى الحياة بين طبقات الشعب، وذلك بمنع الأجنبى من أن يستغل مصادر الثروة فى بلادنا.

وليس بكافٍ أن ندافع عن قوتنا وقوت أبنائنا ومواطنينا ضد الأجنبى، بل لابد من أن ندافع عنه أيضًا ضد المستغلين من المصريين من الأثرياء الجشعين حتى تتحقق العدالة بين الناس، وتتاح الفرص لكافة المواهب، ويفسح المجال لكل نشاط إنسانى منتج.

وهذا التفكير هو أقصى ما كنا نطمع فيه، والبلاد كانت بلا ريب سائرة نحوه، ولكنه قد ظهر أخيرًا بصعوبة واضحة، وما نظنه سيقف بعد اليوم. قبل أن يبلغ أهدافه التى تتلخص فى الديمقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية إلى جوار استقلال وادى النيل».

«والذى لاشك فيه هو أن الأمر لم يعد يحتمل تسويفًا، فجموع الأمة عاقدة العزم على تغيير الأوضاع الاجتماعية القائمة وإعادة النظر فى الهوة السحيقة التى تفصل بين الغنى والبؤس فى مصر».

«وإذا كانت هناك طبقة كبيرة من الأمة، وهى طبقة الفلاحين لم تدرك بعدُ مدى ما هى فيه من بؤس، ولا تحركت للخلاص منه فإن ذلك آتٍ عما قريب».

الهوامش والتعليقات

(١) جريدة صوت الأمة، ١٩٤٨/٧/٢٦

(٢) جريدة صوت الأمة، ١٩٤٨/٣/٢٦.

(٣) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٥/٢/١٩.

(٤) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٦/٧/٨.

(٥) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٦/١/٧.

(٦) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٥/٤/١١.

(٧) جريدة صوت الأمة، ١٩٤٨/٢/٤.

(٨) مجلة الثقافة، ١٩٤٤/١/١١.

(٩)مجلة البعث، ١٩٤٦/٣/١.

كتاب العدد

الصفيحة وقصص أخرى

إيمان عبد المــؤمن

إذا كان (المشروع القومى للترجمة) مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ، ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل ، ويهدف إلى تقديم مختلف الإتجاهات والمذاهب الفكرية للقارىء العربى وتعريفه بها ، معتمداً على عدة مبادىء منها الإنحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب ، كانت هذه الإطلالة الثرية على (٢١) نموذج من القصص التركية القصيرة ، لواحد من أكبر كتاب الأدب التركى المعاصر وهو (يشار كمال) فى كتاب يقع فى (٥٨٦) صفحة ، ضمن إصدارات لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ، تحت عنوان (الصفيحة وقصص أخرى) ، وهى ترجمة عن اللغة التركية المعاصرة للدكتور .. الصفصافى أحمد القطورى ، وهو دكتور فى الآداب فى اللغات الشرقية وآدابها (اللغة التركية) من جامعتى إستانبول وعين شمس ١٩٧٦م ، يقوم بتدريس اللغة التركية بثقافاتها وحضاراتها فى كل الجامعات المصرية والعربية ، وأستاذاً زائراً فى بعض الدول الأوروبية ، شارك فى العديد من المؤتمرات المتعلقة بالإمبراطورية العثمانية والثقافة والحضارة التركية الحديثة والمعاصرة ، وله العديد من الأبحاث والكتب المؤلفة والمترجمة عن الحضارة

الإسلامية والتراث التركى الإسلامى ، وكتب حول الثقافة والحضارة التركية السلجوفية والعثمانية والتركية المعاصرة ، حاز على العديد من الميداليات وشهادات التقدير والتفوق عن أبحاثه المتميزة وكان آخرها الجائزة الأولى من رابطة الأدب الإسلامى العالمية فى مجال ترجمة المجموعات القصصية عام ١٤٢٢هـ = ٢٠٠١م ، وأستاذ متفرغ ورئيس شعبة الدراسات التركية فى مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية – جامعة عين شمس – حالياً .

يكشف لنا هذا الكاتب الجاد بهذه الإطلالة الهامة عن الأديب الفذ (يشار كمال) الذى يقف فى مصاف القصاصين العالميين الكبار ، بالقدر ذاته الذى يقف به كروائى عظيم فى الأدب التركى المعاصر ، والكاتب الصحفى أيضاً الذى كتب فى المسائل السياسية والإجتماعية وفى مشاكل الفن والأدب والثقافة ، والتى ترجمت أعماله المتداولة وبانتشار واسع فى تركيا وخارجها إلى مايقرب من أربعين لغة فى أكثر من خمس وثلاثين دولة ، وفى مائة وخمس وثمانين طبعة أصلية ..! ، مما جعله يحصد العديد من الجوائز والنياشين المحلية والعالمية ، ويمنح أكثر من عشر درجات دكتوراه فخرية من دول أوروبا وأمريكا ، ويتردد إسمه فى دهاليز (نوبل) عدة مرات ، والتى لولا اشتراكيته وتركيته وكرديته واسلاميته وشرقيته المسيطرة على كل أعماله لكان من أصحابها منذ سنين ، ومع هذا كله لم يهادن أبداً على مبادئه أو فلسفته التى آمن بها .

ويرى الكاتب أن شريان الحياه الذى يغذى عبقرية هذا الأديب المتوقدة والتى تتجلى فى قصه المتدفق وسبكه الجياش ومتابعته اليقظة وتصويره النقدى النافذ وخياله الرحب وأسلوبه الفريد وحواره الإنسيابى المنطلق هو عمله فى أكثر من أربعين مهنة ، والذى أكسبه زخماً رائعاً عن النفس البشرية وطبائعها ، مما انعكس فى كل أعماله التى انتصر فيها للإنسان وللطبيعة المفعمة بالثراء ، البعيدة كل البعد عن الطبيعية ، والتى تميزت بقيمة فنية وفكرية عالية نجحت عن جدارة فى نقل الأدب التركى المعاصر من المحلية إلى العالمية .

ويستعرض الكاتب بعمق شديد حياة (يشــار كمــال) ، الذى ولد فى شهر أكتوبر (١٩٢٣م – ١٣٤٢هـ) فى قرية (كوكجة لى) بمحافظة أضنة .. لأسرة ذات أصول كردية – تركمانية ، هاجرت إلى (جوقوروفا) شرقى الأناضول ، خلال الحرب العالمية الأولى . الأب (صادق) يعمل بالزراعة وتجارة الأغنام ، والأم (نيكار) .

بدأ الطفل فى قرض الشعر ، وعزف الرباب ، مقلداً الشعراء الشعبيين الذين التقى بهم وسمع عنهم فى بيت العائلة ، الذى كان يستقبل بعضاً من ثوار الفلاحين ، والمهربين ، والأشقياء الخارجين على القانون ، وشعراء الرباب ، وقصاصى السير والملاحم .

تعانى العائلة الأمرين – بعد فقد الوالد – فى صراعها من أجل البقاء ، فيعمل (كمال) و (أمه) فى الأراضى الزراعية ، ويتم تعليمه الإبتدائى وهو يعمل فى مصنع للغزل وورشة للأحذية أثناء العطلات الرسمية ، ويتفوق فى الدراسة ، ولكنه يقرر تركها فى نهاية المرحلة الإعدادية رغم محبة معلميه واعتراضهم ، وعندما ينال منحة تعليمية إثر إحدى المسابقات ، لمواصلة الدراسة ، يصر على موقفه ، ويتنازل عن المنحة لواحد من الأطفال المهاجرين .

كانت الحياه بالنسبة له هواء طلقاً فسيحاً ، فينطلق إليها حــراً محلقاً بجناحيه ، وهو مازال طرى العود غض البنيان ، حيث يترك نفسه للعمل كأجير فى حقول القطن ، وعلى ماكينات الدراس خلال موسم الحصاد ، وحارساً لمياه الرى فى موسم زراعة الأرز ، وحارساً لبساتين البطيخ والشمام والخضار خلال شهور الصيف ، ومشرفاً للبناء ، ومقاولاً للأنفار ، ومدرساً احتياطياً فى إحدى القرى ، وجابياً فى شركة للغاز ، كما يمارس بعض المهن الأخرى ، حتى غير وبدل ما يزيد على أربعين مهنة ، ليسكن فى قلبه مختلف ألوان القهر الإجتماعى ، ويعيش شتى أنواع الإستغلال : إستغلال الإنسان لأخيه الإنسان .

وخلال هذه السنوات يظهر الفتى ميلاً كبيراً للأدب وجمع التراث الشعبى ، فيتجول فى أنحاء (جوقوروفا) متخطياً الجبال والوديان والوهاد وراء المأثور من الشعر ، والمثل ، والسير ، والملاحم ، والبكائيات .

وخلال سنوات الحرب العالمية الثانية ، يلعب الأخوان (عارف دينو) و (عابدين دينو) ـ من القادة الإشتراكيين التقدميين المعروفين فى تركيا ـ دوراً إيجابياً مهماً فى خلق علاقة حيوية بينه وبين التطور المعاصر للعلم والفكر والأدب والفنون والثقافة فى العالم ، فتتصلب المفاهيم الديمقراطية عنده ، ويتعرف على الماركسية والأفكار الإشتراكية ، مما يضعه على اتصال مع الحلقات الثقافية والسياسية والاجتماعية المتعددة .

ويقول (يشار) عن الأخوين (دينو) : " كانا إنسانين ذوى روح عظيمة بالنسبة للفكر الأكثر تقدماً آنذاك ، علاقتى معهما كانت ممتعة للغاية . أنا كنت إنساناً من الشعب ، من قاع المجتمع ، يعمل فى حراسة مياه الرى والفلاحة ، وهما كانا من كبار المثقفين والمفكرين ، لقد شملانى بالرعاية وقادانى إلى الفكر والأدب العالمى : إلى دون كيشوت وماركس وإنجلز ولينين وغوركى ، وأنا استقبلتهما وقدمتهما إلى الأجراء المزارعين ، إلى المطحونين فى حياتهم ، وإلى الشعراء الشعبيين ، إلى المراثى والتهكمات الشعبية " .

ويقوده (عارف دينو) إلى كنز حياته ، عندما يجعله يعمل ساعياً فى مكتبة " بيت الشعب " بأضنة ، ليظل يقرأ طوال الثلاث سنوات التى قضاها فى المكتبة ، وخلالها يعقد صداقة متينة مع الكاتب التركى الشهير (أورخان كمال) فى عام ١٩٤٣م – ١٣٦٣هـ ، ليدخل بذلك

أوساط الطبقة العمالية العاملة والحركة الثورية العمالية .
وفى عام ١٩٤٦م – ١٣٦٦هـ يغادر (يشار) أضنة إلى أنقرة واستانبول ، ويتصل بالأوساط السياسية والأدبية اليسارية ، ويخوض حياه ثقافية وسياسية اجتماعية حية ، ويعايش عن كسب إرهاصات تعدد الأحزاب فى تركيا وانتقال الصراع والنقاش والجدال من السياسة والديمقراطية إلى الدين والعلمانية ، وخلالها يكتب أولى قصصه القصيرة (حكاية قذرة) ، كما يقوم بدور فعال فى تطوير النشاط الأدبى لما يسمى (البيت الشعبى) فى أضنه والذى كان يجمع لحسابه المواد الفولكلورية بالإضافة إلى مواد أخرى لكتاباته المستقبلية .

وفى عام ١٩٤٨م – ١٣٦٨هـ يكتب قصتيه (الرضيع) و (دكانجى) ، ويشارك فى الحياه السياسية والاجتماعية فى المدينة ، كما يقود معركة إلغاء زراعة الأرز فى الأقاليم لما تسببه من ملاريا فتاكة .

يتهم ملاك الأرض الكبار وإقطاعيوها (يشار كمال) بالنشاط الشيوعى والعمالة لروسيا ، يعتقل فى ٣ أبريل ١٩٥٠م – ١٣٧٠هـ ، ثم يودع سجن قوزان ، حيث يتعرض للتعذيب الوحشى ، ويطلق سراحه بعد خمسة شهور ، لكنه يظل دائماً تحت الملاحظة والمراقبة والمطاردة ، وكثيراً ما كان يستدعى إلى أقسام البوليس ، ليذوق طعم العذاب من جراء ملاحقة الملاك والإقطاعيين ، والافتراءات والتهم الكاذبة التى كانت تحاك له .

يعمل (يشار كمال) عرضحالجياً لفترة أخرى ثم يعمل فى شركة للغاز لعدة شهور ، وفى سنة ١٩٥١م – ١٣٧١هـ يكتب روايته (شجرة الرومان التى فى الجب) بعدها يعود إلى استانبول ، ليلتحق بقسم (أخبار الوطن) كمحرر تحقيقات صحفية فى جريدة (الجمهورية) .

أصبح (يشار كمال) يعيش ويلفت الأنظار بتحقيقاته الصحفية البارزة ، التى تنتقد الأحزاب السياسية البورجوازية ، مطالباً وداعياً إلى إعطاء حريات أوسع للجماهير ، وإلى المحافظة على الدستور والقوانين وحقوق الإنسان ، ويفوز بجائزة (جمعية الصحفيين) عن أحسن ريبورتاج صحفى ، ليصبح أحد أشهر كاتبى التحقيقات وأكثرهم موهبة فى تركيا ، فيقبل للعمل فى الجريدة كمصحح أولاً ، ثم يصير محرراً .

ويشهد عام ١٩٥٢م – ١٣٧٢هـ صدور أول مجموعاته القصصية " القيظ " ، وفى عام ١٩٥٥م – ١٣٧٥هـ يكسب جائزة أحسن رواية من مؤسسة (وارلق) ، وفى أثناء العام ذاته ينشر (الصفيحة) ، فتحدث دوياً فى الأوساط الثقافية والفنية ، وفى عام ١٩٥٧م – ١٣٧٧هـ يتوالى إنتاجه بغزارة .

ويستقيل من جريدة الجمهورية فى عام ١٩٦١م – ١٣٨١هـ ، ليكون من بين الأوائل الذين

احترفوا الأدب ، وجربوا أن يعيشوا من نتاج أقلامهم بشكل مستقل ، ولم يكن الأمر سهلاً ، بل لقد عانى الأمرين حتى أصبح وجهاً لوجه أمام القارىء ، وكانت هذه الخطوة الاستقلالية والمواجهة التى وصل إليها بمثابة قفزة ، أو ومضة أضاءت الطريق أمام الأدب التركى ليشق طريقه نحو آفاق أرحب .

ويتابع (يشار) نشر رواياته وكتاباته الأسبوعية ، ويشارك فى تأسيس واصدار وتحرير عدة مجلات ذات اتجاهات تقدمية خلال عامى ٦٢ – ١٩٧٤م ، و يحمل على عاتقه بعض المسئوليات المؤثرة فى تأسيس حزب العمال التركى فيما بين عامى ٦٣ – ١٩٦٩م ، كما يختير رئيساً مؤسساً لصندوق كتاب تركيا ورابطة الكتاب فيما بين عامى ٩٠ – ١٩٩١م .

ويشير الكاتب إلى أول قصص (يشار كمال) القصيرة والمسماة " حكـــاية قـــذرة " التى كتبها أثناء تأديته الخدمة العسكرية ، وهى ضمن مجموعته الأولى " قيـــظ " التى صدرت عام ١٩٥٢م – ١٣٧٣هـ ، كما ظهرت أيضا قصته (الرضيـــع) المطولة بعض الشئ فى عام ١٩٥٣م – ١٣٧٣هـ ، الذى قدم فيها بنجاح ساحق قيمة الإنسان ، ومطالب الفلاحين المطحونين وآمالهم فى منطقة (جوقوروفا) ، وفى خلال عام ١٩٦٧م – ١٣٨٧هـ جمعت قصصه وحكاياته فى كتاب (الصفيحة ، قيظ ، وحكاية قذرة) وهى هذه المجموعة المترجمة .

ويصنف لنا الكاتب قصص (يشار كمال) وحكاياته إلى مجموعات رئيسية هى :

- قصص تتناول الظروف المعيشية القاسية للطبقة العاملة والمعرضين للجوع والحرمان والاستغلال والقسوة من الطبيعة والانسان والمجتمع مع الرغبة الصادقة فى حياة إنسانية أفضل وأجمل وسنرى ذلك فى (الرضيع) و (العنزة) و (القيظ) .
- قصص تتناول الرغبات والميول الانسانية العامة ، الرغبة الجامحة ، الشوق الجارف ، والخداع والولع الذى يسيطر على بعض من النفوس البشرية ، مثلما نرى فى (البعوض والطيور المهاجرة) ، (على قارعة الطريق) .
- مجموعة يغلب عليها طابع العلاقات الاجتماعية والرغبة فى الوجود والصمود ، حيث نجابه بنضال الفلاحين الفقراء من أجل الوجود المستقل ، ونجابه أيضاً بالقوة الاقتصادية للإقطاعيين والتجار المستغلين الذين يودون قهرهم وقمعهم ، بل مص الدماء التى تجرى فى عروقهم .

ويحدثنا الكاتب عن بداية النجاح الحقيقى ليشار كمال فى عام ١٩٥٥م – ١٣٧٥هـ بظهور قصته الطويلة أو روايته القصيرة (الصفيحة) وهى واحدة من أجمل أعماله ، التى أعيدت طباعتها مرات كثيرة ، وتم مسرحتها فى عدة مواسم مسرحية من قبل كبار المخرجين والممثلين ، والتى نجحت لوحاتها الحية والمقنعة والصادقة فى الكشف عن

بعض العمليات والتجاوزات الموجودة فى المجتمع التركى خاصة بعد الحرب العالمية الثانية.
وتتسم (الصفيحة) بتشكيلها البنائى وسياقها الديناميكى مع تجنبها التصوير المباشر والمشابه ، الذى ينتقل من حلقة إلى حلقة ، متتبعاً الصدام الأساسى بين الحاكم المحلى والملاك المستغلين من ناحية ، ونضال الفلاحين من ناحية أخرى ، بالإضافة إلى استخدام العنصرين ، الوثائقى والريبورتاجى دون أن يخل بالخصوصية الفنية للقصة .

قصة

الطيــورالمهــاجرة

يشار كمال

تباشير الصباح تبدو من بعيد ، والأبخرة الرقيقة تعلو سطح الأرض . رويداً رويداً تتجه نحو السماء .

(جولبهار) حضرت إلى الحقل فيما قبل السحر . لم تستطع بعد التفرقة بين عيدان القطن والأعشاب الأخرى . ستشرق الشمس بعد قليل ، وهى تعلم كم ستكون قائظة محرقة ، وأنها ستتلظى تحت لهيبها ، وأن أنفاسها ستقطع ، والعرق سيغرقها ، وتراب الأرض يكويها . ولكنها تنتظر بزوغها بفارغ الصبر .

كانت تقف مستندة على فأسها مستغرقة فى التفكير . وفى الأفق البعيد ، وفوق قمم الجبال . بدت خيوط الضوء . تراءت كرات السحب البيضاء .

لقد مضى على سفر (محمود) تسع سنوات بالكمال والتمام . (محمود) كان رجلاً متناسقاً ، طويل القامة فارعها ، عريض المنكبين ، لامع العينين أسودهما ، غليظ الشفتين . كل الذين يعرفونه يؤكدون أنه لم يأت إليها من هو فى تناسق (محمود) . بل لم يأت إلى هذه الدنيا ، فهو نموذج ليوسف زليخة .

(محمود) لا يملك فى القرية سوى دونيمات خمسة . حقل بهذه المساحة لا يمكن أن يكفى أسرة حتى ولو كانت مجرد زوج وزوجته . بعد زواجهما بشهرين فقط لم يتحمل (محمود) قسوة الفقر ، فهاجر إلى بلاد الغربة سعياً وراء العمل .

وقبل سفره قال لجولبهار : عليك أن تزرعى وتحصدى الحقل وتتعيشى منه حتى أعود .

كـان ذهـابه هو هذا الذهاب ، لم تسـمع منه صـوتاً أو خـبـراً عنه . وانقطعت كل أخباره .

(جولبـهار) لم تمل الإنتظار .. قـضت التسـع سنوات وهى تنتظره ، كل يوم ، كل ساعة ، بل كل لحظة فى شوق وحنين .

يزداد إليه الشوق والحنين فى بعض الأحايين ، ويتأجج داخلها . خاصة أثناء مرور (الطيـور المهـاجرة) فوقـها فى السمـاء ، ففى سمـاء هذا الوادى المنبسط تمر قوافل الطيور المهاجرة ، أحياناً فى أسراب متتالية . وأحياناً أخرى على موجات وأفواج ، تارةً فى حلقات ، وتارةً أخرى على شكل خط مستقيم ، وأخرى على شكل مثلث .. كأنها قد ألصقت فوق السحب البيضاء . نقط سوداء .

(جولبـهار) امرأة جميلة شـابة ، قد طلبهـا الكثير من شبـاب هذه القرية ، وقرى أخرى . ولكنها قالت : " محمود ، ولا أحد غير محمود " .

لم تغير تلك السنين فيها أى شئ ؛ فما زال نهداها مشرئبين ، وخصرها نحيل ، وإليتاها ملتفتان شهيتان .

كانت شفتاها المتوردتان ، وعيناها العسليتان تظهران أنها منذ الوهلة الأولى امرأة راغبـة ومرغوبة . ولكن طوال هذه السنين التسـع لم يلمس يدهـا آخـر . لا يمكن القـول إنها كانت عندما ترى رجـلاً أنيقاً أو شاباً فتياً لم تكن تتحرك عواطفها أو كوامنها ، أو تتنازعها الرغبة ، وحتى ذلك لم يكن لتسامح نفسها عليه ، بل كانت توبخ نفسـها ، وتعد ذلك خيانة لمحمود الذى أحبته هو فقط . كان الكثيرون فى القرية لا يملكون أنفسهم من التنهيدة عندما تقع أعينهم عليها .

فمنذ سـفر (مـحمود) وهم لا يتركونها فى حـال سبيلـها ، بل ضـايقوها بكل ما يخطر على البال من صنوف المضـايقات ، حتى وصل الأمر أن حـاول البعض الاعتداء على عرضـهـا واغـتصـابها قـهراً ، بعـد أن تمكن من فتح بـابها والولوج حـتى فراشـهـا . أما (جولبهار) التى كانت أقوى من أى رجل ، فقد أمسكت به وضربته ضرباً مبرحاً حتى الموت ، ربطت يديه ورجليه وألقت به أمام باب البيت ليكون عبرة لغيره .

الليالى جحيم بالنسبة لها ؛ ففى بعضـها لم تكن لتذوق طعم النوم حتى الصباح ، جسدها ألسنة لهب تتـحـرق شوقـاً للرجل . كل ليلة وهى فى فراشـهـا ، وهى تعـيش هذه اللحظات المحرقة ، كان (محمود) يتراءى لها .. يتراءى .. ثم يتلاشى .

فى القرية تدور الكثير من الروايات عن (مـحـمود) ، كلها تتحدث عن عدم عودته

على الإطلاق ، معيشته فى المدينة . زواجه من فتاة تعيش فى القصور العالية ، وأنه أصبح صاحب مزرعة وسيارة . وهناك شائعة أخرى تقول إن (محمود) كان يشتغل بواباً لدى صاحب مصنع كبير . وذات يوم ، بينما كان (محمود) يصطحب ابنته الوحيدة عند ذهابها وإيابها من المدرسة ، هامت به الفتاه حباً ، ما إن سمع الأب ذلك حتى سعد به كثيراً ، وقال لابنته : أحسنت صنعاً يا ابنتى ، فمن يدرى ؟ كم سيكون أحفادى من هذا الرجل الوسيم رائعين . زوجها على الفور ؟ بعد الزواج بمدة قصيرة توفى الأب صاحب المصنع ، لم يكن هناك غير ابنته لترثه . شائعة أخرى تحكى أن " كل دورموش " رآه ذات يوم فى المدينة وعرفه ، فكر أن يتقرب منه ليحادثه فجرى نحوه ، وقف أمام السيارة ، السيارة سوداء فخمة ، و(محمود) جالس فيها وقد ارتدى حلة زرقاء ورباط عنق أحمر . كان فى ملبسه ومظهره أكثر أناقة من القائمقام .

فوجه حديثه نحو " كل دورموش " متسائلاً :

– ماذا تريد ؟ قل : لماذا قطعت طريق هكذا ؟

فقال " دورموش " :

– ألم تعرفنى يا محمود ؟

نظر (محمود) إلى وجهه ملياً ومتفحصاً ، ثم قال لسائقه :

– هيا ... سر .. وانطلق بسيارته مبتعداً .

لو لم ينسحب " دورموش " قليلاً لدهمته السيارة وصرعته . لم تكن (جولبهار) تصدق أياً من هذه الروايات . إنه قد ذهب لكى يكسب ثروة تمكنه من شراء منزل ، وحقل يكفى لإعاشة أهل هذا المنزل . إنه لن يرتكب إثماً ، ولن يحل لنفسه ما حرمه الله . ولن ينظر لامرأة أخرى حتى ولو بطرف عينيه .

كانت دائماً تحاول أن تقنع نفسها بهذا ، لكنها لم تنجح فى ذلك قط .

ما إن أوشك النهار على البزوغ ، وقمم الجبال يلفها النور حتى شمل الضباب كل الوادى . غطى التربة الغاضبة وكأنه ستارة من التل الأبيض . غيطان القمح الأصفر ، حقول القطن الأخضر ، أقراص عباد الشمس الأحمر ، كانت كلها ، مع نسمات الصباح ، تتمايل وتنحنى ثم تعاود النهوض والارتفاع كأنها أمواج متهادية .

(جولبهار) تنتظر بزوغ الشمس من ناحية ، ومن ناحية أخرى تهاب هذه الشمس البازغة . تملكتها الشهوة من قمة رأسها حتى أخمص قدميها . فى هذه اللحظات ، لو صادفها أى رجل ، لو أمسك بيدها ، وقادها حيث يشاء لسارت خلفه منقادة مستسلمة ، ولكنها تشكر الله كثيراً لأنها لم تصادف أى رجل خلال هذه اللحظات العصيبة .

سقطت الفأس من يدها . التربة طرية ساخنة ، فتحت (جولبهار) أزار صدرها .

أخرجت نهديها . تمددت على الأرض ووجهها إلى أسفل . بدأت تزحف على التربة الساخنة وهى تتأوه كلما لامست الأعشاب الحادة ثدييها أو حتى مزقتهما الأشواك الدقيقة الطرية . كانت تزداد تهيجاً وتمرغاً فى التراب دون أن تمسح ثدييها الداميتين . كانت تزحف هكذا حتى تصل إلى الطريق الترابى . تتلوى ، ثم تعود متلوية متأوهة .

النهار قد طلع . (محمود) قادم ، وقد ارتدى بدلة زرقاء ورباط عنق أحمر تفوق حمرته قرص الشمس أو وهج اللهب ، وحذاء أحمر لامعاً . شفتاه ورديتان . (محمود) قادم .. فرحة .. بهجة .. صيحات الفرح تدوى فى الوادى .. (محمود) قادم . الآن سينزلان إلى الربع . تلاقيا ، احتضنا ، صار الجسدان بدناً واحداً . كانا يشتعلان كاللهب . غرقا فى الشهد والعرق .

(محمود) حسن الهندام ، يفوق أبناء المدينة . حتى إنك لا تجرؤ على لمسه بيديك . تسمر " دورموش " فى مكانه مبهوراً ، فقميص (محمود) ناصع البياض ويداه كذلك . واضح أن يديه منذ ذهابه وحتى إيابه لم تعرف الشقاء . واضح جداً من طراوة وجهه ولمعانه .

كان " دورموش " يبتسم أمامه . شفتاه ، كم هما جميلتان . وعيناه ، كم هما سوداوان . ظلا واقفين وجهاً لوجه لفترة ما . فى يد (محمود) صرة ، سقطت الصرة من يده على الأرض ، واضح أنها ممتلئة . وأن بها أشياء كثيرة .

حال (محمود) ، كل تصرفاته تطلب الصفح والغفران . يتلعثم : الأمر .. كذا .. الموضوع .. هكذا . لم تنقذه كل الحيل . لم يجد فى نفسه متسعاً للف والدوران . أخيراً قال : ها أنذا قد عدت إليك . لم تكن (جولبهار) قد سمعت أى شئ مما قاله . إن كل لحمها وشحمها يتلظى من الهيام ، فزوجها وعشقها ورغبتها التى انتظرتها وتحملتها لتسع سنوات ها هو أمامها ، ينتظرها . لن يستطيع أى بشر أن يراهما هنا بين شجيرات الطرفاء .

مد (محمود) يديه نحوها .. على وشك الإمساك بها . ولكن (جولبهار) ردته ، سحبت يدها ، ترتعد وكأنها لامست قضيباً من الحديد الملتهب .

تحولت (جولبهار) فجأة إلى نمرة مفترسة على وشك أن تهجم على (محمود) لتمزقه ، تود أن تفقأ عينيه وتشوه وجهه ولكنها تمالكت نفسها فى آخر لحظة : " لا يستحـــق " .

كررتها فى نفسها " لا يستحـــق " .

وما هى إلا لحظة حتى انتصبت قامتها ، وبصوت كله عزة وكبرياء ، وكأن شيئاً لم يكن . قالت :

– هيا .. هيا أيها الكلب .. هيا .. ابتعد .. هيييا . (محمود) يرجو .. يتوسل . يستعطف .. يرجو .. يركع .. يتحدث .. هو لا يدرى ماذا يقول أو ماذا يفعل . أما هى فلا شئ غير :

– هيا .. هيا أيها الكلب .. هيا .. أغرب .. كلب .. هيا . (محمود) يقاوم ، يعاود . أخيراً أدرك أنه لا فائدة ولا حيلة فعاد أدراجه . ابتعد . (جولبهار) تنظر فتجد أن بدلته الزرقاء وجوربه الأبيض وقميصه الناصع البياض وحذاءه الأحمر اللميع وشعره المسترسل البراق ، كلها قد تمرغت فى التراب وغطاها الغبار . تألمت لعودته الكسيرة هذه . بالرغم من هذا ، فما إن رأت الصرة التى تركها على الأرض ، حتى تناولتها وقذفت بها خلفه .

– أغرب .. ابعد أيها الكلب .. هيا .. هـ ....

أما (محمود) الذى أحنى رأسه أمامه فقد ظل يبتعد . يذهب حتى دون أن ينظر خلفه .

الضياء يلف المكان . عباد الشمس ، غيطان القمح ، حقول القطن ، المستنقع ، الغابة الصغيرة ، شطآن نهر جيحون الممتدة كشريط أخضر ، هذه كلها قد استسلمت لأشعة الشمس ، وكلما لفحتها الشمس يشتد القيظ . صعدت (جولبهار) فوق كومة مجاورة وتعقبته بناظريها حتى غاب تماماً وامتزجت ظلاله وخياله بغبار الطريق المتطاير . ظلت تنظر خلفه حتى امتلأت عيناها بالدموع . فنزلت ، وأخذت فى عزق أرض القطن وخف عيدانه المكتظة ، ما إن تجد شربة خشنة قريبة من جذور عيدان القطن حتى تسحقها وتجعلها ناعمة كالدقيق . يداها تعملان بسرعة كالماكينة . تسلطت الشمس الحارقة فوق قمة رأسها . مخها يغلى ، كل وجودها مختلط بالغبار والرماد . لحمها وشحمها يغلى . وخلال هذا الكد والجهد الزائد نسيت (محمود) . بل نسيت نفسها .

بينما كانت تتناول طعام الغداء بدأت تعود لنفسها .. تبتسم . تنهدت وهى تخاطب نفسها .

" آه – لو جاء محمود . ليته يعود وليكن ما يكون ، ليعد مهما فعل . أليس رجلى ؟ فليعد ، ولأحتضنه . ليعد حتى بزوجته الأخرى وأطفالها الخمسة " استولى عليها حزن عميق عندما تذكرت ما فعلته مع محمود ، فوضعت كل همها فى طعامها الذى التهمته بسرعة . عادت إلى عملها تراب الأرض الذى تحول إلى حديد ساخن يكوى قدميها . مهما حاولت السيطرة على نفسها ، فلقد كانت دموعها تتساقط رقيقة ، رقيقة ومتوالية .

الآن يمر سرب من الطيور المهاجرة وقد التصقت بالسحب البيضاء . فى لحظات

تكون ظلال الغيوم .. فى لحظات أخرى ظلال الطيور العابرة هى التى تنتشر فوق الأرض المنبسطة .

كالعادة ، خيوط الفجر تكاد تبدو ، (جولبهار) فى يدها فأسها قد انتصبت وسط حقلها . تنتظر انبثاق الضوء لكى تعزق قطنها .

فجأة تسقط الفأس من يدها . التربة طرية لينة ساخنة . التربة صامتة لا تصدر صوتاً .

إن جسد (جولبهار) يلتهب ، بدنها يحترق . لو أتاها صبى وأمسك بيدها ودعاها حيث تلك الأكمات لما قاومت ، لذهبت . إن الشهوة تتفجر من كل ذرة من ذرات جسدها . بدنها يشوى ، ورائحة اللحم المشوى تزكم أنفها .

إنها تزحف وقد فتحت نهديها . كلما غاصت بهما الأغصان أو أدمتهما الأشواك . وكلما أدميت ، فإن كل جسدها ، لحمها ، عظمها ، جلدها ، وجدائل شعرها ، كل كيانها يتمطى بوله كبير مجنون .

ينقشع الظلام عن قمم الجبال . وبينما الأبخرة تتصاعد من سطح الأرض متهادية . ماذا ترى ؟ إن (محمود) قادم وسط الضباب . لا تستطيع أن تخمن ماذا تفعل من فرط الفرحة ، تدوخ ، تلف وتدور حول نفسها . تستكين ، تهدأ ، ثم تنطلق جارية نحو (محمود) . (محمود) فى قمة أناقته : قميص ناصع البياض ، جوارب من الحرير الخالص . منديل موضوع فى جيب الجاكت ، حذاؤه أحمر لامع . عيناه كالوميض . رموشه طويلة ، وجهه لم يتغير ، أسمر محروق . يبتسم بطلاوة . لطيف إلى حد كبير ، يضحك . يقول شيئاً ما . فى يده حقيبة كبيرة . يخرج من الحقيبة فساتين حريرية بلا عدد ، متنوعة الألوان . أنواع مختلفة من الروائح ، أحذية ، مرايات ، أقراط ، أساور وجردانات . ملابس أطفال . كل هذه على طراز المدينة يتلألأ على تراب الأرض السوداء .

– هيا .. هيا يا كلب هيا .. هيييا .

يرتعد (محمود) ويخاف . إن هذا الصوت يروعه ويفزعه لدرجة أنه يهرب دون أن ينظر خلفه . ومرة أخرى تصعد (جولبهار) على الكومة المرتفعة . وتتابعه حتى يغيب عن عينيها ، مختفياً بين الغبار المتصاعد .

وبمجرد أن يغيب (محمود) تعود إلى الندم : " ليعد " سأقبل قدميه . لن أجعل يديه تمسان أى شئ . ليسترح هو ، وأعمل أنا .

ستبزغ الشمس ، سيعم الضياء حتى يشمل شجرة الحور الضخمة .

تسقط الفأس التى فى يدها .

ثدياها الورديان فوق التراب الساخن .

رفعت رأسها . ماذا ترى ؟ (محمود) قد امتطى صهوة جواد مطهم أصيل . كم كان (محمود) أنيقاً ووسيماً . فى قدميه الحذاء اللميع ، وشاربه مبروم كأنه من فرسان الملاحم . تمد يديها ، (محمود) فوق صهوة الجواد ، ستأخذه إلى أحضانها فترى اللجام وحزام السرج مطعمة بالفضة ، أما السرج فمشغول ، ما إن تسقط أشعة الشمس عليهم جميعاً حتى تلفهم الأشعة الذهبية . فيمد (محمود) يديه . تتجمد (جولبهار) فى مكانها ، يترجل (محمود) . يريد أن يحتضنها ، ويقبلها ، ترتعد ، تنتفض .

– هيا .. هيا أيها الكلاب .. هيييا .

يمتطى (محمود) صهوة جواده . ليسوقه ، ينطلق الفرس كالريح وسط الحقول . وفوق زهور عباد الشمس حتى يغيب عن العيون .

تنظر (جولبهار) إلى نفسها فى المرآه . كم هى جميلة أجمل مما كانت عليه عند زواجها . من يدرى كم كان عمرها عندما زوجوها منه .

لقد أتقنت فلاحة حقلها هذه السنة ، مما يجعلها متأكدة أن حقلها سيعطى خمسة أمثال الأراضى الأخرى . فعيدان القطن النامية وأزهاره ولوزاته تبشر بالخير . ما إن يراها أى إنسان حتى يتملكه العجب والدهشة .

تحقق ما كانت تأمله ؛ فلقد تفتح القطن كله لدرجة أنك لا ترى فى الحقل سوى القطن الأبيض فقط . لا خضرة ولا ورقة .

الآن أيضاً ، ستجمع (جولبهار) قطن حقلها وحدها . وصلت إلى الحقل مع خيوط الفجر ، بل قبلها . لم تنم ليلتها ، فلقد استعرت فى فراشها . قضت الليل كله وهى تتقلب فى فراشها محترقة ومتحرقة شوقاً .

وهى تجمع القطن تسمع صوت سيارة . فترفع رأسها . السيارة قادمة ، تقترب منها حتى تقف بجوارها . كانت سيارة سوداء ، فخمة ، قد غطاها الرماد والغبار . ينزل (محمود) من السيارة . لم تستطع (جولبهار) أن ترفع رأسها وتنظر إلى (محمود) .

التربة حارقة ، لا تستطيع (جولبهار) الحافية القدمين أن تصمد دقيقة واحدة فوق التراب الساخن ، فكانت تغير مكانها باستمرار .

(محمود) يمد يديه إليها . يقدم إليها شتى كلمات الاعتذار ، ولكنها لا تسمعه . (جولبهار) لا تسحب يديها .

تحت أكمات الطرفاء بضع أعشاش للطيور . الآن قد أفرخت تلك الطيور . أفواه الأفراخ الصغيرة صفراء من حين لآخر تفتح أفواهها فتبدو كبيرة ضخمة .

بعض الأشياء تربط عنق وحلق (جولبهار) وتخنقها فلا تخرج .

– هيا .. هيا يا كلب هييـ

فتنظر إلى يديها إنها ذات بثور ونتوء ، مقشفة . تشبه غصن شجرة ذابل . تسع سنوات وهى تعمل فى كل شئ فى البرد القارص . الأرض ، الصخر ، العزق ، الحصد . فهل يبقى فيها خير . حتى قدماها المتسختان قد تشققتا . يغلفهما الوسخ الأسود ، جلدها لا يرى من الوسخ . أظافرها الطويلة ممتلئة بالأوحال .

– هيا .. هيا أيها الكلب ... هيا ..

لا يسمعها أحد ، يسحبها (محمود) إلى السيارة ، داخل السيارة وثير طرى لين ، منعش أيضاً .

تدور السيارة فجأة بضوضاء تصم الآذان وتنطلق . تحس (جولبهار) أن حقلها وقطنها الأبيض قد ابتعد كثيراً .

(محمود) :

– ليبق .. لا يهمك .. ثم يتابع حديثه قائلاً :

– لدينا قطن كثير .

يضحك : وهل هذه الكمية من القطن تعد قطناً .

تصرخ (جولبهار) بكل قوتها :

– هيا ... هيا يا كلب .. هيييا . لقد ضيعت تسع سنين من الكد والعمل فى هذا الحقل . هيا .. هيا أيها الكلب هيا .

تفتح باب السيارة وتلقى بنفسها خارجها ، تزحف على التراب . ثدياها متوردان داميان . تسيل منهما الدماء يغطيهما الغبار المندفع من السيارة المنطلقة . تغرق فى الغبار ، تكاد تختنق . تظل زاحفة حتى تصل إلى حقلها . وما إن تصل حتى تستنشق رحيقه بعشق وهيام وتوله .

تنهض واقفة . تتمطى فاردة خصرها الذى انثنى .

تنحنى من جديد متخطفة لوزات القطن الأبيض المتفتحة .

فى البداية يمر سرب من الطيور المهاجرة ، تمتد ظلاله فوق القطن الأبيض ، ثم تتلوه ظلال غمامة بيضاء صغيرة .

(جولبهـــار) تشـــــــعر بعطـــــــش مدهـــــــش .

قصة

وردة صفراء

مازن نبيل - ١٤ سنة

كان الميدان مزدحماً، والسير صعباً فى ذلك الوقت، ولكن على سامى أن يسرع قبل فوات الأوان، أخذ يجرى ويجري، ويصطدم بهذا وذاك، ويمر بين الزحام مسرعاً، حتى قفز فى سيارة أجرة أخيراً، واستطاع السائق أن يخرج بسيارته من الزحام ومرت دهور حتى تحولت الإشارة إلى الأخضر، فإذا بالسيارة تتعطل ، فزفر سامى: (هو ده وقته) فترك التاكسى وسار على قدميه مسرعاً فكان أن صدمته سيارة قادمة، وغاب عن الوعي. جاءت سيارة الإسعاف ونقل سامى إلى المستشفى فإذا به يفيق على فستان أسود تقف فيه أخته والدموع فى عينيها.

- خلاص؟
- (فى همس) أيوا .. خلاص!

كان نفسى أشوفها!

كان يعلم أن أمه تصارع مرضاً لعيناً السرطان. وكان كل حلمه أن يراها لمرة أخيرة لذلك قطع عمله فى روسيا واستقل أول طائرة لمصر ولكن يدخل الطبيب ويهمس فى أذن شقيقه سامى منزوياً وراء الباب. تدخل الغرفة فيسارع بسؤالها:

- هو الدكتور قالك إيه؟

تصمت، وتضع برفق وردة صفراء فوق غطائه ثم تتركه. استطاع سامى أن يحرر يده المشدودة برباط إلى سريريه المعدنى ويمر - يده ليلتقط الوردة فتصطدم أصابعه بساقه التى لم تعد هناك.

قصة

الممر

خالد أشرف عامر

تطلعت حولى كثيرا ولم أر أحداً، وما هذا الظلام الذى يلفنى أين أنا كل ما أتذكره أنني كنت .. لا أذكر أشعر وكأن هذا هو اليوم الأول لى فى الدنيا منذ خلقها الله، عجباً من وضعنى فى هذا المكان الضيق ولماذا لا أستطيع التحرك؟ هل أنا مقيد لا أعتقد هل خطفنى أحدهم؟ لا أذكر كل ما أحس به هو أننى أريد الخروج من هذا المكان منذ متى وأنا هنا وإلى متى سأظل.. ما هذا أنى أسمع أصواتاً نعم أنها بالفعل أصوات وأشعر بحركة كأنها مثل صوت امرأة تصرخ لماذا تصرخ، هل تحتاج إلى مساعدة ، ليتنى أستطيع التحرك كنت ساعدتها.. ما هذا هناك من يجذبنى إلى أين تأخذنى يا هذا؟ إنه يجذبنى عبر ممر ضيق للغاية كل ما أشعر به هو أننى أختنق وأن صراخ السيدة بدأ يقترب، ما هذا لقد بدأ نور فى الظهور وبعض الهواء يلفح وجهى والممر الضيق اقترب من أن ينتهى وصراخ السيدة يتعالي، وأخيراً صمتت السيدة وانتهى الممر ورأيت النور ولكن هناك من يحملنى من هو ومن هذه المرأة التى تجلس على السرير، ما هذا لماذا يضربنى هذا الرجل؟ ماذا فعلت له كى يضربني، لم أقو على تحريك ذراعى للرد عليه فانطلقت فى البكاء لإحساسى بالظلم وهو يضربنى دون جواب مني، وأنه يقول شيئاً فلأستمع إليه «مبروك يا مدام ولد زى القمر» .. «الحمد لله.. الحمد لله» .. ما معنى هذا الذى يقال .. لا أدرى ولكنى أريد العودة حيث كنت قبل ذلك.

إشارات

نبيل الهلالى

لست أذكر أننى التقيت به سوى مرة واحدة وذلك عندما ذهبت إليه فى مكتبه فى أواخر سنة ١٩٧١ لاستعين بنبوغه القانونى المعروف عنه على ما أصابنى من ظلم على يد وزير الإعلام فى ذلك الوقت الدكتور عبد القادر حاتم، فقد وجدت نفسى مطرودا من عملى كرئيس لتحرير مجلة «الإذاعة والتلفزيون» وممنوعا من العودة إلى عملى السابق فى مؤسسة دار الهلال الصحفية، وبذلك وجدت نفسى فى الشارع، بلا عمل ولا أمل ولا أذكر الآن تفاصيل ما حدث فى لقائى مع نبيل الهلالى فيما يتصل بوضعى القانوني، ولعله يكون قد أفهمنى بوضوح أننا لم نكن فى عصر يقيم للقانون وزناً، وأن جهدنا سوف يذهب عبثا، فقد كان القانون غائبا تماما فى تلك الفترة، ولذلك فقد شهد هذا العام عشرات من الصحفيين وأهل الفكر والأدب والرأى وهم يفقدون أعمالهم وبعضهم يدخل السجون، والبعض الآخر يهرب إلى منفى خارج مصر والبعض الثالث من أمثالى لم يكن أمامه سوى مصر وملجأ وحيد هو الشارع.

ورغم مرور حوالى أربعين سنة على هذا اللقاء الوحيد بين نبيل الهلالى وبينى فمازلت أذكر وجهه العامر بالصفاء والرجولة والشهامة وصدق التعبير والتفكير وكأن هذا اللقاء قد تم بالأمس فقط وليس منذ أربعة عشر ألف يوم على الأقل.

لم أكن بحاجة إلى أى لقاء مباشر مع نبيل الهلالى بعد ذلك لكى تكون صورته واضحة فى عقلى وقلبي، فقد كنت أسمع اسمه محاطا بالحب والإعجاب من الكثيرين، وخاصة من جيش المظلومين وهو من أكبر الجيوش التى عرفتها مصر فى تاريخها كله فما من مظلوم رأيته إلا وكان على لسانه أغنية عذبة اسمها نبيل الهلالى، ولعلنى لا أبالغ إذا قلت إنه ما من يوم مر دون أن أسمع فيه اسم نبيل الهلالى من فم مظلوم نال عنه، أو مظلوم لديه الأمل فى دفع الظلم عن نفسه.

ما هو سر نبيل الهلالى الذى فقدناه منذ أسابيع قليلة؟

إنه إيمانه الصادق المخلص بالإنسان، وقد أعطانا نبيل الهلالى فى بعض كلماته مفتاحا لهذا السر وذلك عندما شارك فى الدفاع عن الإخوان المسلمين والجماعات الدينية الآخرى رغم ما فى هذا الموقف من تناقض ظاهر بين ما يمثله نبيل الهلالى اليسارى لحما ودما وبين هذه الجماعات الدينية وهنا يقول نبيل الهلالى فى كلمات هى منارات للضمير الحر عند أى إنسان فى مجال الدفاع عن حقوق الإنسان المعيار الأوحد الذى يحدد من هو الإنسان هو إنسانيته وليس دينه ولا لونه السياسى ولا أفكاره وقد تولدت هذه القناعة عندى من دروس الحياة التى تؤكد أن التغاضى أو السكوت عن أدنى انتهاك لحريات الآخرين حتى لو كانوا منافسين سياسيين، أو حتى خصوما وأعداء.. مثل هذا التغاضى لابد أن يرتد إلى صدر المتغاضى لأنه يسهل إرساء قاعدة سرعان ما تعم على الجميع بما فيها من شر مستطير.

كلام نبيل من نبيل الهلالى الذى يذكره خصومه قبل أنصاره بالحب والتقدير والوفاء لذكراه الطيبة.

رجاء النقاش

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

مارس ٢٠٠٦ ـ العـــــدد ٢٤٧

فيه ناس بتعرق ع الرغيف.. وناس بتعرق م التنس
(مختارات من فؤاد قاعود)





الشعر العربى الحديث: النشوء والارتقاء

النوبة.. أزمة منطقة أم أزمة مواطنة؟



سيد درويش: أنا المصرى كريم العنصرين

فاطمة زكى.. سيدة فبراير

خالد يوسف: أنا مختلف عن يوسف شاهين

المحتويات

أول الكتابة

من «المونولوج إلى الديالوج» كان هذا عنوان لمقال كتبه الشاعر محمود درويش فى مجلة الجديد الأدبية التى كان يصدرها الحزب الشيوعى الإسرائيلى – وغالبية أعضائه من الفلسطينيين – فى حيفا سنة ١٩٦٩، وذلك قبل أن يخرج «محمود درويش» من فلسطين ومن منفى لمنفي.

وتدلنا القراءة المتأنية لشعره بعد هذه الرحلة الطويلة من خروج لخروج أن الانتقال من المونولوج الذى وسم دواوينه الأولى إلى الديالوج فى مرحلته الأخيرة يمكن أن يكون أحد العناوين الرئيسية فى تجربته الشعرية منذ أن وجد نفسه مشردا بين البؤس والحرمان فى جنوب لبنان ثم تسلله عائدا لفلسطين ليجد أن قريته البروة قد دمرت لتقام مكانها مستعمرة صهيونية لا يعرف هو أحدا من أهلها فيتعمق شعوره بالغربة، ويصبح لاجئا فلسطينيا فى فلسطين، وليجد منذ ذلك الحين وطنا فى الشعر هو الغريب إلى الأبد الذى يحمل وطنه أينما حل، وهو وطن فتح قلب الشاعر ليضم كل المظلومين والمضطهدين فى العالم:

نحن فى جل من التذكار
فالكرمل فينا
وعلى أهدابنا عشب الجليل
لا تقولى ليتنا نركض إليها
لا تقولي
نحن فى لحم بلادى.. هى فينا

وفى ديوانه الأول «عصافير بلا أجنحة» – وهو الديوان الذى كتبه الشاعر قبل أن يبلغ العشرين وقام بحذفه من أعماله الكاملة بعد ذلك – لا أعرف لماذا خاصة أن الدرس النقدى يمكن أن يجد فى هذه البدايات

كل الإرهاصات الأولى التى تبلورت فى ديوانه الأخير «كزهر اللوز أو أبعد»، كذلك فإن الروح الغنائية مع عدد من القصائد العمودية تقدم مادة خصبة للمنطلقات الأولى.

فى هذا الديوان وفى أول قصيدة بعنوان «شاعر» يتحدث عن قلبه بلغة المغرد.. المونولوج.. لكن بداية الديالوج تتجلى أيضا فى نفس القصيدة:

قلبى .. الملايين فى قلبى لها غرف
أضلاعها خصل الضوء الذى سفحوا
على شفاهى صفاء اللحن منهمر
فألف ألف هزارٍ فى فمى صدحوا
أود لو شربته أمةٌ نذرت
للصمت أيامها.. والليل منطرح
للضائعين على صحراء غربتهم
لم يعرفوا الورد مذراحوا ومذ نزحوا

يقول «محمود درويش» إن تطوره الشعرى تم من خلال التراكم وليس من خلال القفز فى الفراغ.

ومع التراكم أصبحت قصيدة «محمود درويش» أكثر درامية وأكثر تعقيدا وهى تنتقل من حالتها البسيطة إلى الحالة المركبة ومن المونولوج إلى الديالوج، إذ يخرج من بين الملايين الذين يحتلون قلب الشاعر فى قصيدته الأولى محاورون كثر يتصدرون المشهد الشعري، وليس نادرا ما يكون محاور الشاعر هو قرين له يتسم بالدهاء ويخوض معه لعبة الزمن والموت والمكابدة مع اللغة التى يبذل الشاعر جهودا مضنية لتملكها وتطويعها للمعانى البعيدة ولابتكار الأساطير وللإمساك بالوجود الهارب يقول محدثا اللغة:

«لدينى ألدك/ أنا ابنك حينا/ وحينا أبوك وأمك/
إن كنت كنت. وإن كنت كنت»

لكنه حين يخرج من حالة المطاردة مع اللغة وتولد القصيدة ليقول فى حديث له الشاعر ليس آتيا من اللغة فقط بل من التاريخ والمعرفة والواقع، والذات الكاتبة

لدى الكاتب ليست ذاتا واحدة».

إنها الذات المنقسمة فى عالم يقذف بها إلى الغربة وهى أيضا الذات الكريمة التى تهدى نفسها للآخرين «فكر بغيرك» الذات التى تذوب فى الكون ويذوب فيها.

ومبكرا جدا، وهو لم يغادر العشرين من عمره قال «حين أنظر إلى الأشياء لا ألتصق بها فقط، وإنما أتوغل فيها أو هى تتوغل فى كأن وعيى ووجدانى يدخلان من معادلة واحدة».

وظل «محمود درويش» طيلة هذه الرحلة من البسيط إلى المركب يبحث عن أقصى توتر للتجربة ولعنف الحسى الذى يعانق الصوفي، وبقيت الحداثة المتجددة أبدا تمردا مدهشا وفعالية لم تقطعه أبدا عن الماضى وعن منابعه الوطنية وتراث أمته فيطل علينا «أبو العلاء المعرى» فى ديوانه الجديد «كزهر اللوز أو أبعد».. فى تصديته «كوشم يد فى ملعقة الشاعر الجاهلي» وهى القصيدة الثانية فى «رباعية المنفى» التى نهض كنماذج متكاملة للمونولوج إذ الحضور الآسر للآخر والتناص معه، والولوج بقوة إلى عالم الفلسفة والانشغال بالأسئلة الكبرى فى الكون حيث يتزاوج المونولوج وصوت الفرد يحدث نفسه، والمونتاج حيث تعاقب الصور وتواشجها وتفاعلها والتناص والتضمين واعتماد الرموز والكنايات والصور واستدعاء الأساطير.

وحيث القصائد مشحونة بغضب وجودى يتجادل مع عالم يتقوض، وما من يقين هناك إن كان الذى سينهض مكانه عالم من السرور، وحيث القلق الأبدى والدنيا الموحشة المفتوحة على الجنون هل وفى وسعنا أن نغير حتمية الهاوية: وإذ يصعب تعيين مكان الصوت المفرد – الإنسان الشاعر فى هذا العالم الملتبس

أنا من هناك . أنا من هنا

ولست هناك ولست هنا

ومع ذلك ما من أحد محصن ضد داء الحنين قبل سنوات قال الشاعر:

أحن إلى خبز أمي

والآن هو أيضاً ملاحق بالحنين إلى المسافة إلى الأبعد لعلنا ننتصر على الاغتراب الشامل وهو يسعى لحماية ذلك البعيد الذى لا يرى حمايته من الدلالة

المنجزة، فالدلالة المنجزة سوف تكون نهاية بشكل ما.. وهو يهرب بكل قوته من النهايات.. فالنهايات غياب يلقى بنا من براثن الموت بكل معانيه فى زمن الكارثة.

ورغم اتساع أفق أشعاره وازدياد عالمه ثراء ولغته كثافة وعتمة وخفة فى آن واحد سوف يظل وصف «محمود درويش» بأنه شاعر المقاومة عنصرا رئيسيا فى مكونات عالمه الشاسع حتى وهو يجرب ويجرب ويجرب، سوف يبقى كذلك رغم أنه يعلن فى كل مناسبة أنه لم يعد يحب هذا اللقب ولا يتمنى أن يظل مرتبطا به «إذ أن على الشاعر أن ينتبه أيضاً إلى مهنته وليس فقط إلى دوره» حسب قوله.

وقد انتبه «محمود درويش» أيما – انتباه إلى «مهنته» وهو يكتب بعضا من أجمل قصائد المقاومة فى الشعر العربي.

فهل يا ترى لابد من وجود تناقض بين اتقان «المهنة» – أى الشعر – والالتفات فى ذات الوقت إلى الدور الذى لابد أن يلعبه الشاعر فى إضاءة وعى جمهوره بالمقاومة كضرورة حياة لشعوب ترزح تحت الاحتلال وينهكها الاستغلال الطبقى والاستبداد الأبوى دون شعارية زاعقة أو خطابة جوفاء.

بوسع الشاعر أن يخص وردة فريدة بقصيدته، وأن يلتقط تفصيلة لا ينتبه لها أحد ليبنى عليها عالما شاسعا نراه نحن المتلقين بلورة صغيرة تضئ فى قلبها الدنيا، ولكن من قال إن هذا كله غريب على روح المقاومة، أو أنه لا يتضمن – على طريقته معرفة بالعالم – وشحذا للروح الإنسانية وقدرتها على الاحتجاج حين يكون بوسع المتلقى التقاط الدلالة المركبة للقصيدة التى كتبها شاعر يجيد مهنته أولا وليس أولا وأخيرا.

فهل يستطيع الشاعر مثلا أن يتجاهل – بسبب الالتفات الكلى إلى مهنته – أن العولمة الرأسمالية التى ازدادات توحشا قد أعادت الاستعمار العسكرى إلى الوجود، كما حدث فى العراق وأفغانستان حين جرى العدوان على سيادة دولتين وإهدار استقلالهما، وتهديد دول أخرى بمصير مشابه، وتفكيك دول إلى أصغر الوحدات، ويتواصل الاستعمار الاستيطانى فى فلسطين بعد تصفية العنصرية فى جنوب أفريقيا، تلك العنصرية التى أعدمت الشاعر «مولويز» لأنه كافح ضدها بشعره وترك للعالم إرثا غنيا من شعر المقاومة بديع التكوين شمولى الدلالة.

وقد اعتمدت الأمبريالية فى مرحلتها الجديدة استراتيجية ثقافية عمادها تنميط العالم وقولبة ثقافاته عبر التوجهات التجارية الاستهلاكية والروح العدمية التى تحض على التكيف مع العالم القائم حيث وجود الإمبريالية والاستغلال شيء طبيعي، وتتكاتف مؤسسات الثقافة الإمبريالية لإشاعة النزعات الوضعية البراجماتية المغرقة فى فرديتها، وحين قال محمود درويش «فكر بغيرك» فى ديوانه الأخير كان يفتح بابا آخر ضد الوضعية والفردية المفرطة.

كما أصبحت العولمة الرأسمالية ثقافيا هى فكر وعمل مبرمج للتحطيم المنهجى لكل جماعة أو مجتمع أو تنظيم اجتماعي، وتأتى حركتها تلك بدفع من قوى المال وفوضى السوق.. فالدعوة لأن «تفكر بغيرك» هى دعوة مقاومة.

وهى أى العولمة الثقافية كما يقول عالم الاجتماع الفرنسى الراحل «بيير بورديو» تجسد فى الواقع نوعا من الآلة الجهنمية، وغابة وعالم داروينى حيث صراع الكل ضد الكل، وهو عالم يقوم فى الأساس على الفردانية التى تنفى كل ما هو اجتماعى أو تاريخي.

ويؤكد أديب ديمترى فى كتابه ديكتاتورية رأس المال أن هذه الثقافة تتوجه على الصعيد السياسى والتنظيمى إلى ترويض وتدجين الطبقة العاملة، وهى الطبقة القابلة لأن تكون ثورية بحكم ارتباطها بوسائل الإنتاج الأكثر تقدما دون أن تتملكها، مما يجعلها - رغم قلتها العددية - هى الأكثر وعيا بتناقضات الرأسمالية من جهة، وبالحاجة إلى الثورة الاجتماعية من جهة أخرى لإقامة نظام أكثر عدلا يتجاوز النظام الرأسمالي.

هل بوسع الشعر أن يدير ظهره لكل هذا، لا أظن أن «محمود درويش» قد قصد إلى هذا المعني، وربما خانه التعبير حين أراد أن يقول هناك شعر جيد متقن مهنيا وله قضية وهناك شعر ردئ غير متقن مهنيا ويمكن أيضا أن تكون له قضية، لكن قدرة الأول على أن يكون سندا لقضيته هى أكبر بما لا يقاس.

المحررة

مقال

الشعر العربى الحديث:
المنبع والمصب

حلمى سالم

-١-

بات من الثابت فى الدرس السوسيو ثقافي، وثوق العلاقة الأكيدة بين التطورات السياسية الاجتماعية الفكرية فى المجتمع، والتطورات الأدبية والفنية فى هذا المجتمع.

وعلى الرغم من وثوق هذه العلاقة، بين التطور الاجتماعى والتطور الأدبى الفنى، فإنها ليست علاقة مرآوية ميكانيكية تطابقية، كما كان يرى بعض علماء الجمال الماركسيين، فيما سبق، بل هى علاقة جدلية مرنة.

وفى ضوء هذه العلاقة الوثيقة بين تطور المجتمع، وتطور الأدب والفن سننظر إلى نشوء الشعر العربى الحديث.

ومصر هى البلد الذى سأتخذه النموذج الأغلب للفحص والتطبيق (مع إشارات عربية عامة)، وربما يعود ذلك إلى أن معرفتى بهذا النموذج هى أوسع من معرفتى بغيره من بلاد العرب، وربما يعود إلى اعتقادى أن التطورات السياسية والاجتماعية والثقافية فى مصر هى مثال يلخص تلك التطورات فى مجمل الوطن العربى.

-٢-

بدأت مسيرة ما يسميه المفكرون

«النهضة العربية الحديثة» منذ قرنين من الزمن، وسواء كانت لحظة البدء فى هذه المسيرة هى الحملة الفرنسية على مصر والشام (١٧٩٨) – كما يرى بعض المؤرخين، أو كانت هى تولى محمد على حكم مصر (١٨٠٥) – كما يرى آخرون، فإن المؤكد أن بدايات هذه النهضة قد ظهرت مع أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر لاسيما أن اللحظتين (الحملة الفرنسية، وولاية محمد على)، هما لحظتان متتاليتان متكاملتان، بحيث تشكلان فى حقيقة الأمر لحظة واحدة كبيرة.

ويمكن – باقتراح من عندى – تقسيم هذين القرنين إلى ثلاث دورات كبيرة.

الأول: هى التى تبدأ بالحملة الفرنسية، وتولى محمد على الحكم، وتنتهى ببداية القرن العشرين، ولنحدد هذه الدورة بتاريخين معينين، هما: عام تولى محمد على (١٨٠٥) كبداية وعام رحيل محمود سامى البارودى (١٩٠٤)، أو عام معاهدة سايكس – بيكو (١٩١٦) كنهاية.

والثانية: هى التى تبدأ برحيل البارودى (١٩٠٤)، أو معاهدة سايكس بيكو (١٩١٦)، وتنتهى بنكبة فلسطين (١٩٤٨)، أو ثورة يوليو فى مصر (١٩٥٢)،

والثالثة: هى التى تبدأ بنكبة فلسطين (١٩٤٨)، أو ثورة يوليو (١٩٥٢)، ولاتزال ممتدة حتى لحظتنا الراهنة، بتموجات مختلفة.

-٣-

إن أهمية القرن التاسع عشر عندى تكمن فى أنه القرن الذى بدأت فيه بشائر انتقال المجتمع العربى من الطابع التقليدى القديم (ذى العلاقات الإقطاعية بتعبير السياسيين)، إلى الطابع المدنى الحديث (ذى العلاقات المدنية البورجوازية، بتعبير السياسيين)، بصرف النظر – مؤقتا – عن تشوهات هذا الانتقال من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث، وأوجه النقص العديدة فيه، وهو ما سنشير إليه لاحقا.

فماذا حدث فى هذا القرن؟

شهد هذا القرن عددا هائلا من التحولات والتطورات والظواهر والتحركات السياسة والاجتماعية والثقافية، سنرصد منها عينة تمثيلية:

-ففى الأنفاس الأخيرة من القرن الثامن عشر حدث أول لقاء – أو صدام – بين الشرق والغرب من خلال الحملة الفرنسية، حيث شاهد المصريون والشاميون القنابل (التى سماها الجبرتى القنبر)، وكانوا يواجهونها

بالخيول. ورأوا المطبعة للمرة الأولى تطبع الكلام والمنشورات. وقامت فى مواجهة الغزاة ثورتا القاهرة الأولى والثانية. وعرف المجتمع المصرى ما صار يسمى بعد ذلك بـ«النضال الوطنى ضد المحتل» واحتك العرب بمبادئ الثورة الفرنسية: «الحرية والإخاء والمساواة» (وإن كانت ملوثة بدخان المدافع).

وهنا نسجل أن هذا الالتباس بين الدانة والمطبعة، فى إدراك العرب للحملة الفرنسية، سيظل واحدا من الانشقاقات المشوهة التى ساهمت فى تشوه الانتقال العربى من المجتمع التقليدى القديم إلى المجتمع المدنى الحديث، وسيظل عنصرا من عناصر تكرار النهضة والسقوط فى الفكر العربى الحديث.

ومع خروج الحملة الفرنسية من البلاد العربية كان مفهوم «الأمة» قد بدأ فى التبلور، ومع تولى محمد على الحكم - تعبيرا عن إرادة المحكومين - كان مفهوم «الشعب» قد بدأ فى التكون. ومع إجراءات محمد على فى تثبيت حكمه وتوطيده كان مفهوم «الدولة» قد بدأ فى الظهور على مسرح الحياة العربية.

وغنى عن البيان أن المفاهيم الثلاثة (الأمة، الشعب، الدولة)، هى من المعطيات الرئيسية لدخول المجتمع العربى فى العصر الحديث.

وعلى طول القرن نشأ جيش مصرى عربى قوى بسلاح شبه قوي، وصل إلى مشارف آسيا وأوربا. وأقيمت مدارس للترجمة عن العلم والفكر الأوروبيين، وذهبت بعثات إلى أوروبا - فرنسا خاصة - وعادت لتطور التعليم والجيش والرى والمستشفيات والصناعات. من هذه البعثات انبثق رفاعة الطهطاوى الذى أصدر «الوقائع المصرية» وترجم الدستور الفرنسى ونشيد الثورة الفرنسية، ووضع تجربة احتكاك الشرق بالغرب فى كتابه العمدة «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز» وهو واحد من الكتب المبكرة فى النهضة العربية الحديثة التى أوضحت أن أطرنا التقليدية لا يمكن أن تستجيب لمستجدات التحضر، وأننا نستطيع أن نأخذ بأسباب التقدم والتمدن، من غير أن نفقد خصوصيتنا أو هويتنا الذاتية ولعل ذلك الفهم المستنير كان بذرة أساسية استندت إليها الآداب والفنون العربية فيما بعد، فى إنجاز نقلتها الكبيرة.

بالتوازى مع الطهطاوي، كان هناك شبلى شميل الذى ترجم «النشوء والارتقاء» لدارون، الذى صدر عام ١٨٨٤، وفرح أنطون الذى أكد أن

إصلاح الأرض مسألة علمية، لا مسألة دينية، وأن أورشليم القديمة يجب أن تفسح فى المجال لأورشليم الجديدة. وهو الذى أعلن أنه «لا مدنية حقيقية ولا عدل ولا مساواة ولا أمن ولا ألفة ولا حرية ولا علم ولا فلسفة ولا تقدم إلا بفصل السلطة المدنية عن السلطة الدينية».

-٤-

حفل العقد الأول من القرن العشرين بأربع وقائع كبيرة، كان لها تأثيرها الملحوظ على الحراك السياسى والفكرى والثقافى فى العقود الخمسة التالية، أى حتى بدء الدورة الأخيرة من الدورات الثلاث التى قسمنا إليها قرنى النهوض - أو شبه النهوض - العربى الحديث:

الواقعة الأولي: هى وفاة محمود سامى البارودى (١٩٠٤) وهو ما يعنى أن مهمة إعادة العمود الشعرى التقليدى إلى استوائه السابق، وعافيته القديمة قد تمت، بحيث صارت الأرض جاهزة لأى موجات تجديدية تالية، تتواكب مع طبيعة اللحظة التاريخية الراهنة . لقد صارت الأرض ممهدة - بعد استئناف كلاسيكى قصير مع شوقى والزهاوى والرصافى - لتجربة المهجريين العرب، ولتجربة جماعة «الديوان» ولتجربة مجلة «أبوللو» وسائر المدرسة التقليدية الرومانسية.

الواقعة الثانية: هى معاهدة «سايكس - بيكو» التى قسمت تركة «الرجل المريض» (الدولة العثمانية التى تشيخ) بين إنجلترا وفرنسا فحصلت إنجلترا على مصر والسودان وفلسطين والأردن والعراق، وحصلت فرنسا على المغرب العربى كله (فضلا عن الجزائر سلفا). والشام الكبير: سوريا ولبنان.

على أن كارثة «سايكس - بيكو» انطوت على فائدتين عظيمتين لمسيرة التطور العربى الحديث:

أولاهما: تخلق وتنامى الشعور الوطنى المعادى للاستعمار (الإنجليزى والفرنسى - فضلا عن التركى نفسه)، وتشكل الجماعات والأحزاب الوطنية المطالبة بالتحرر والحرية، وهو ما لبث أن تجلى فى هبات وطنية شعبية ومحاولات للاستقلال عديدة.

ثانيتهما: الاحتكاك المباشر مع ثقافة المحتل وعلمه وتقدمه التكنولوجى والمدني، الأمر الذى كون نخبة سياسية وثقافية وتقنية، وسرب المفاهيم الليبرالية والدستورية والقانونية إلى النخبة والعامة فى المجتمعات العربية المحتلة.

إن هذا الاحتكاك المباشر مع ثقافة المحتل كان ذا نتائج إيجابية على

التطور الثقافى والإبداعى لبعض البلاد العربية، لاسيما فى المغرب العربى ولبنان حيث كثرت الهجرات إلى فرنسا وكثرت الكتابة بالفرنسية وهو ما أنتج ظاهرة «الفرانكفونية» فى الكتابة العربية الحديثة التى أهدتنا مالك حداد وكاتب ياسين ورشيد بوجدرة وألبير قصيرى وجويس منصور.

وليس من ريب فى أن الثقافة الفرنسية ستكون - بعد سنوات عاملا من عوامل ظهور أدونيس (التى نقل بها السريالية الفرنسية إلى حركة الشعر العربى الحر).وچورچ حنين وعبد اللطيف اللعبى ويوسف الخال وغيرهم من رواد حركة الشعر الحر وأن الثقافة الإنجليزية كانت عاملا من عوامل ظهور بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور وسلمى الخضراء الجيوسى ونازك الملائكة وغيرهم من رواد حركة الشعر الحر.

الواقعة الثالثة: هى ترجمة سليم البستانى لإلياذة هوميروس (١٩٠٤) ليبدأ بعدها توجه ثقافى عربى كثيف نحو التراث اليونانى - فلسفة وأساطير وفكرا جماليا - يرفده توجه إلى أساطير الشرق البالية والكنعانية والآشورية. الأمر الذى سيشكل - بعد ذلك - خيطا رئيسيا من خيوط حركة الشعر العربى الحر، حيث ستزدهر أساطير التموزيين والكلدانيين والفينيقيين (لا سيما فى شعر السياب وأدونيس).

الواقعة الرابعة: هى نشأة الجامعة المصرية (١٩٠٨) بجهود أهلية تكافيلة تؤكد حضور بذور أصيلة للمجتمع المدني، لاسيما بعد أن رأسها أحمد لطفى السيد أبرز أقطاب الفكر الليبرالى آنذاك، الذى قدم استقالته بعد ذلك تضامنا مع طه حسين فى أثناء أزمة كتابه «فى الشعر الجاهلى».

- ٥ -

بعد العقد الأول المثير من القرن العشرين، توالت التطورات السياسية والوطنية والفكرية والثقافية حتى منتصف القرن، وسأوجز أكثرها أهمية وتأثيرا كما يلى:

- ثورة ١٩١٩ التى قادتها الطبقة المتوسطة المصرية، والتى شكلت الحلقة الثانية من حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية المصرية، والتى رفعت شعارا علمانيا مدنيا تاريخيا هو «الدين لله والوطن للجميع» محققة حالة رفيعة من التسامح الدينى والاعتراف بالتعدد والتى ساهمت فى «عودة الروح الوطنية» والتى أنتجت أجواؤها الليبرالية كتاب على عبد الرازق «الإسلام وأصول الحكم»(١٩٢٦).

وكتاب طه حسين «فى الشعر الجاهلى» (١٩٢٧).

وعندى أن هذه الكتب الثلاثة قد ساهمت مساهمة مؤثرة فى دفع حركة التجديد فى الشعر العربى فى العقود التى عاصرتها والتى تلتها، وذلك بما أقرنته هذه الكتب من رفض للثيوقراطية واللاهوت، ومن التأكيد على أن الأدب هو ابن لمجتمعه، ومن تدعيم الاجتهاد الفكرى والفنى ومن تكريس التعدد وحرية الفكر فى مواجهة الواحدية والاستبداد.

- دستور ١٩٢٣، الذى كان ثمرة عليا من ثمار ثورة ١٩١٩، بما تضمنه من حقوق مدنية وتشريعية حقوقية قانونية ومن كفالة حرية الرأى والاعتقاد، وهو ما اعتمد عليه المحقق فى تبرئة طه حسين فى مواجهة دعاة الدولة الدينية وشيوخ النقل المعادين للعقل.

كان قرار رئيس النيابة الذى يحقق مع طه حسين (اسمه محمد نور) يقول فى حكمه التاريخى: «إن للمؤلف فضلا لا ينكر فى سلوكه طريقا جديدا حذا فيه حذو العلماء من الغربيين، وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدى على الدين، بل إن العبارات الماسة بالدين التى أوردها فى بعض المواقع إنما أوردها فى سبيل البحث العلمى مع اعتقاده أن بحثه يقتضيها، وحيث إنه من ذلك يكون القصد الجنائى غير متوافر فلذلك تحفظ الأوراق إدارياً».

- ثورة عام ١٩٣٦ فى فلسطين ضد الانتداب البريطاني، وهى الثورة التى أيقظت الشعور الوطنى الفلسطيني، ونتج عنها ثقافيا ظهور الحركة الرومانتيكية الوطنية فى الشعر التقليدى الفلسطينى متواكبة مع الحركة الرومانتيكية التقليدية العربية فى المهجر والديوان وأبوللو، وكان على رأس هذه الحركة الرومانتيكية الفلسطينية إبراهيم طوقان وأبو سلمى وفدوى طوقان.

- الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥)، وما شهدته من أهوال هائلة (مثل قنبلتى هيروشيما ونجازاكى)، وما تركته فى نفوس العرب من إحساس مرير بسبب حرب «لا ناقة لهم فيها ولا جمل»، الأمر الذى ولد إحساسا بالضياع، وخلف أزمة وجودية إنسانية عاتية شكلت خيطا من خيوط التجربة الشعرية التى اندلعت للتو، باسم حركة الشعر الحر.

- نشأة جامعة الدول العربية (١٩٤٥)، التى غذت الشعور «القومى» عند العرب، وهو ذلك الشعور الذى كان قد بدأ بذورا صغيرة بعد معاهدة «سايكس - بيكو» التى قسمت البلاد

العربية – فى مطلع القرن – إلى إقطار إدارية مختلفة، لكنها وحدت الوجدان العربى عاطفيا ونفسيا فى حركة معاكسة لفعل التقسيم الجغرافي.

وقد صارت «الفكرة القومية» التى بلورتها تنظيميا الجامعة العربية، ملحما جوهريا من ملامح حركة الشعر الحر، بعد سنوات قليلة، لاسيما بعد ظهور ثورة يوليو ١٩٥٢ بنزعتها القومية الواضحة (تجلى ذلك ناصعا عند بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وأحمد عبد المعطى حجازى ونزار قبانى وعبد العزيز المقالح).

بل إن قصيدة نازك الملائكة «الكوليرا» – التى تعد واحدة من القصائد الرائدات فى حركة الشعر الحر – هى تشخيص عميق لـ «الفكرة القومية» لدى رواد الشعر الحر، إذ كتبت الملائكة هذه القصيدة تضامنا مع أهل مصر الذى عانوا وباء الكوليرا فى أوائل (١٩٤٧) حيث:

«الكوليرا
فى كهف الرعب مع الأشلاء
فى صمت الأبد القاسي
حيث الموت دواء
استيقظ داء الكوليرا
حقدا يتدفق موتورا
هبط الوادى المرح الوضاء
يصرخ مضطربا مجنونا
لا يسمع صوت الباكينا
فى كل مكان خلف مخلبه أصداء
فى كوخ الفلاحة فى البيت
لا شىء سوى صرخات الموت
الموت الموت الموت
فى شخص الكوليرا القاسي
ينتقم الموت»

– صدور الإعلان العالمى لحقوق الإنسان من الأمم المتحدة (١٩٤٨) الذى أكد الحقوق الجوهرية للإنسان وعلى رأسها الحق فى الحياة وحرية الرأى والعقيدة، وحق الأمن والتعليم والصحة والمسكن والطعام والكرامة الفردية، وغير ذلك من حقوق كانت هى نفسها أهداف الحركة الوطنية العربية، كما كانت مدار القيم الفكرية والإنسانية التى تمحورت حولها حركة الشعر العربى الحر، التى انطلقت متزامنة مع هذا الإعلان.

يتأكد هذا التجادل حينما نلتقى بأبيات نزار قبانى التى بعنوان «لماذا يسقط متعب بن تعبان فى امتحان حقوق الإنسان».

«مهاجرون نحن من مرافئ التعب
لا أحد يريدنا من بحر بيروت إلى بحر العرب
لا الفاطميون ولا القراطمة
ولا المماليك ولا البرامكة
ولا الشياطين ولا الملائكة

لا أحد يريدنا
فى المدن التى تقايض البترول بالنساء
والديار بالدولار، والتراث بالسجاد،
والتاريخ بالقروش،
والإنسان بالذهب
وشعبها يأكل من نشارة الخشب
لا أحد يريدنا
فى مدن المقاولين، والمضاربين، والمستوردين
والمصدرين، والملمعين جزمة السلطة،
والمثقفين حسب المنهج الرسمي،
والمستأجرين كى يقولوا الشعر،
والمقشرين اللوز والتفاح للملوك

●●●

والمخوضين فى دمائنا حتى الركب
لا أحد يقرؤنا
فى مدن الملح التى تذبح فى العام ملايين الكتب
لا أحد يقرؤنا
فى مدن الملح التى تذبح فى العام ملايين الكتب
فى مدن صارت بها مباحث الدولة عراب الأدب».

كانت ثورة يوليو فى مصر (١٩٥٢) - كما يقول المفكرون - الحلقة الثالثة والأخيرة من حلقات الثورة الوطنية الديمقراطية المصرية فى العصر الحديث.

وبصرف النظر عن صحة هذا القول أو خطئه، فإن ثورة مصر (١٩٥٢)، كانت نقلة كبيرة فى مسار التطور السياسى الاجتماعى الثقافى المصرى والعربى على السواء. إذ كانت بؤرة لمجموعة من الثورات والاستقلالات والانقلابات الوطنية فى الوطن العربي، سبقتها أو لحقتها بقليل، مثلما وقع فى سوريا والعراق ولبنان قبل (١٩٥٢)، وفى الجزائر والسودان بعد (١٩٥٢).

هكذا كان العقدان الممتدان من منتصف الأربعينيات إلى منتصف الستينيات لائقين تماما بوصف: عقدى ازدهار الحركة الوطنية العربية وإنجازاتها الباهرة.

شكلت ثورة يوليو (١٩٥٢) إذن قوة دفع هائلة لنشوء ونمو وصعود حركة الشعر العربى الحر، بما رفعته هذه الثورة من شعارات وتوجهات وإجراءات تجاه حرية الوطن، وكرامة المواطن والعدالة الاجتماعية، ومقاومة المستعمر والمحتل، وتذويب الفوارق بين الطبقات، والانحياز إلى البسطاء، وإعلاء «القومية العربية»، والتقدم

والاشتراكية، ورفض الاستغلال والإقطاع والاستعباد، وغير ذلك من قيم وأهداف ورؤي، رأى فيها شعراء التجديد القادمون تجسيدا لأحلامهم أو تشكيلا لها، بما يستجيب لأشواق هؤلاء الشعراء - الذين يريدون تحطيم الأطر القديمة وخلق أطر جديدة - فى الحرية والعدل والتقدم على الأصعدة جمعاء.

عندما قامت ثورة (١٩٥٢)، لم يكن قد مر أكثر من أربع سنوات على صدور قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة وقصيدة «هل كان حبا» للسياب، كلتاهما صدرت عام (١٩٤٧) بصرف النظر عن مشكلة سبق أيام قليلة لنازك أو للسياب، فالريادة ليست مسألة دقائق معدودة، بل مسألة مشروع حفر متواصل».

لكن ثورة يوليو (١٩٥٢) هى التى أعطت «الشرعية الثورية» لما سبقها من قصائد الشعر الحر، ولما لحقها من موجات شعرية حرة، اندلعت مدعومة بنظام سياسى «ثورى» يتراسل مع هذه الموجات، تأثيرا وتأثرا، يعطيها مددا وحماية وتشجيعا ومنابر ، ويأخذ منها «شرعية جمالية» حتى بدا الأمر كأن ثورة يوليو هى حركة الشعر المجدد الحر بين الأنظمة السياسية، وكأن حركة الشعر الحر هى ثورة يوليو بين الأنظمة الأدبية الشعرية القديمة.

من هنا ، حدث تناظر - أو تجادل - بين شعارات الثورة (ثورة ١٩٥٢) وسائر الثورات العربية، وبين المضامين الأساسية لحركة الشعر الحر: التحرر، العدالة، الفقراء، العروبة، كرامة الفرد، كراهية الاستعمار ، البناء والعمل، العمال والفلاحون، التضامن النضالى العالمى مع سائر الشرفاء.

ولم يختل هذا التناظر - التجادل إلا فى قضية واحدة هى «كبت الرأى وقمع المختلف». ذلك أن هذه الثورة المصرية الوطنية وسائر الثورات العربية الشبيهة، على الرغم من إنجازاتها الوطنية والاجتماعية، ضاقت بالرأى الوطنى الآخر، منطلقة من أنها تملك الحق الوحيد والحقيقة الوحيدة، فكان القمع والاعتقال والاستبداد.

لذلك، برزت - إلى جوار الموضوعات السابقة فى مضامين الشعر الحر - موضوعات «السجن» والزنزانة والمحقق والمخبر والتعذيب. تجلى ذلك، كأمثلة فى شعر البياتى فى العراق، وأدونيس وشوقى بغدادى والماغوط فى سورية، وأحمد عبد المعطى حجازى وأمل دنقل فى مصر، واللعبى فى المغرب.

يقول محمد الماغوط فى قصيدته «الحصار»:

«دموعى زرقاء
من كثرة ما نظرت إلى السماء
وبكيت
دموعى صفراء
من طول ما حلمت بالسنابل
الذهبية
وبكيت
فليذهب القادة إلى الحروب
والعشاق إلى الغابات
والعلماء إلى المختبرات
أما أنا فسأبحث عن مسبحة
وكرسى عتيق
لأعود كما كنت
حاجبا قديما على باب الحزن
مادامت كل الكتب والدساتير
والأديان
تؤكد أننى لن أموت
إلا جائعا أو سجينا».

- ٧ -

بتعبيرات المجال السوسيو - ثقافى : نقول: «يمكن أن نعتبر ثورة عرابى (١٨٨١) هى ثورة البورجوازية الكبيرة العسكرية، وعلى ذلك كان نتاجها فى الشعر هو :نهوض البارودى بمهمة استعادة العافية والمتانة والرواء لبنية العمود التقليدى للشعر العربي، بعد مراحل انحدار طويلة، وتابعه فى إتمام المهمة أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وخليل مطران وجميل صدقى الزهاوى ومعروف الرصافى وبدوى الجبل وبشارة الخورى وغيرهم.

ويمكن أن نعتبر ثورة سعد زغلول (١٩١٩) هى ثورة البورجوازية المتوسطة المدنية وعلى ذلك فإن نتاجها فى الشعر هو: الحركة الرومانتيكية - داخل العمود التقليدى - التى تمثلت فى مدرسة «الديوان» (العقاد وعبد الرحمن شكرى وإبراهيم المازنى) ومدرسة «أبوللو» (أبو شادى وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى وأبو القاسم الشابى) ومدرسة «المهجر» (جبران ونعيمة وإيليا أبو ماضى وأبو شبكة).

تجسدت النقلة المهمة التى أنجزتها الرومانتيكية (بمدارسها الثلاث) فى الانطلاق من الذات تجاوبا مع الثورة البورجوازية المتوسطة التى أعلت قيمة الفرد، بحيث يغدو الشعر تعبيرا عن الشعور مؤكدة «ألا يا طائر الفردوس، إن الشعر وجدان» وأن الشعر هو «محاكاة الداخل» لا «محاكاة الخارج» كما كانت الحال عند التقليديين السابقين.

وقد تساوق مع هذه المفاهيم الجديدة تحريك قليل لشكل العمود السابق لتتكون القصيدة من عدة مقاطع يلتزم كل مقطع فيها بوزن مختلف وقافية مختلفة، متخلين بذلك عن وحدة الوزن

والقافية طوال النص، كما كانت الحال فى الشكل القديم.

ويمكن أن نعتبر ثورة يوليو (١٩٥٢) هى ثورة البورجوازية الصغيرة المصرية والعربية، وعلى ذلك فإن نتاجها فى الشعر هو: حركة الشعر الحر، التى خطت شوطا أكثر جذرية من الحركة الرومانتيكية السابقة.

- من حيث المضمون، إذ دخلت موضوعات جديدة تبنت ما يمكن تسميته «الرومانسية الثورية»، فيها انطلاق من «الذات» لكنها الذات الممزوجة بالجماعة، وفيها محاكاة للداخل، لكنه الداخل المخلوط بالخارج: الواقع الاجتماعى والشعب وهموم الوطن من زاوية أولى.

- من حيث الشكل، إذ اعتمدت تعدد الوزن وتراوح القافية، وإسقاط وهم اللغة التى هى شعرية ونقية بذاتها، والتحول إلى الأداء البسيط الميسور البعيد عن المعاجم الغليظة، وذلك لإنزال الشعر من السماء إلى الأرض مع ما يرفد ذلك كله من تلاقح أو تناص مع الثقافة واللغة والأساطير الغربية، من زاوية ثانية.

- من حيث «فلسفة الإنشاء الشعرى ذاتها» إذ جسدت حركة الشعر الحر مبدأ ألا ثبات أبديا خالدا لأى صيغة شعرية، لأن الصيغ اقتراح العصور التاريخية والاجتماعية مسقطة بذلك قداسة أى إطار إبداعى ودوامة، مؤكدة أن صيغة الشعر الحر، هى صيغة العصر الحديث ، مثلما كانت صيغة العمود التقليدى هى صيغة العصور التقليدية السابقة من زاوية أخيرة.

يجب هنا أن أستدرك موضحا: إن ما أجريته من موازاة بين الطور السياسى الاجتماعى والطور الشعرى ليست موازاة حديدية تطابقية حرفية صماء، فقد تكون النتيجة سببا والسبب نتيجة. والأصح هو أن العلاقة بينهما علاقة جدلية تفاعلية سريعة أحيانا وبطيئة أحيانا، مباشرة تارة وغير مباشرة تارة لكن الثابت هو حالة «الأوانى المستطرقة» التى تحكم الوشائج بين الواقع والشعر.

وما التعميمات والمبالغات التى نسوقها إلا رسوم توضيحية واسعة لتبيان ذلك الحبل السرى فى جدلية الفاعل والمفعول.

- ٨-

إذا كانت التغيرات الشعرية فى جانب كبير منها استجابة للتغيرات الاجتماعية والسياسية فلماذا تأخرت التحولات الشعرية فى مجتمعنا العربى قرنا ونصف القرن بعد بدايات تحول المجتمع العربى إلى النهوض المدنى

الحديث، منذ بدء القرن التاسع عشر؟ فى الإجابة عن هذا السؤال، يمكن أن نشير إلى عوامل عديدة، سببت ذلك التأخر الذى بلغ مائة وخمسين عاما:

أولا: ليس من الحتم أن تكون استجابة الشعر لتحولات الواقع استجابة فورية ميكانيكية فتلبية البناء الفوقى لتغيرات البناء التحتى تحتاج إلى بعض الزمن كى تتفاعل وتتبلور وتنضج.

ثانيا: إن تحول المجتمع العربى نفسه إلى مجتمع مدنى حديث، لم يتم فى سنوات معدودات قليلات بل إن هذا التحول نفسه استغرق ما يصل إلى قرنين. كما أن علاقات الإنتاج فيه لم تتغير بشكل شبه ملحوظ إلا مع الثورات التحررية الوطنية فى منتصف القرن العشرين ومع الثبات النسبى لعلاقات الإنتاج طوال القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، كان شكل العمود الشعرى التقليدى هو الإطار المنسجم مع (والناتج عن) علاقات الإنتاج التقليدية القديمة.

ثالثا: إن دخول تعديلات على الشعر العربى (الشعر العربى بالذات) مسألة صعبة وشاقة، نظرا إلى أنه «ديوان العرب» مما يعنى أنه «سجل الحياة والهوية» وعليه فإن أى تغيير فيه يعد تغييرا للحياة والهوية. ونظرا إلى أن ثباته طوال خمسة عشر قرنا أضفى عليه هالة من الجلال والسكون والرسوخ ونظرا إلى أن الشعر العربى اكتسب مسحة خفيفة من القداسة التى اكتسبتها اللغة العربية بوصفها لغة القرآن، غدا كل مساس بلغة الشعر أقرب ما يكون إلى المساس بالدين وبالمقدس.

رابعاً: يقول مفكرو الاجتماع الثقافي: إن النهضة العربية الحديثة - فى القرنين الفائتين - كانت نهضة مشوهة منقوصة لأنها نشأت فى حضن الإقطاع من ناحية، وفى حضن الاستعمار من ناحية أخرى ومن ثم لم يكن انتقالها من المجتمع التقليدى إلى المجتمع الحديث انتقالة صافية كاملة جذرية ناجزة (كما حدث مع الثورات البورجوازية الغربية) لهذا كانت الخطوات النهضوية قليلة جزئية بطيئة متدرجة وعلى هذا النمط كانت خطوات التحول الشعرى قليلة جزئية بطيئة متدرجة، حتى كانت النقلة الكبيرة مع حركة الشعر الحر، إذ ألقى النشوء المشوه المنقوص للنهضة بظله على حراك الشعر.

خامساً: ومع ذلك، وعلى الرغم من الثبات النسبى لنمط الإنتاج القديم وعلاقاته حتى منتصف القرن العشرين لم تخل هذه الفترة من

تململات وتذبذبات بسيطة داخل الإطار القديم انعكست على الشعر في تململات وتذبذبات بسيطة، من مثل التنوع الذى شهده شعر الأندلس، ومن مثل أنماط شعرية جديدة كالدوبيت والمخمسات والبند العراقى والكونكان والموشح ، والمقطعات والرباعيات، وغير ذلك من أساليب لم تكن معروفة فى السياق العمودى القديم.

إن أبرز تجليين لهذه التململات والتذبذبات التى اعتورت النظام الشعرى القديم هما - عندى - تجربة «شعر النثر» عند المتصوفة، وتجربة «البديع الشكلى» فى العصور المملوكية.

فقد كانت تجربة شعر النثر عند المتصوفين الإسلاميين (وهى التى اعتبرها شعرا من الشعر). خروجا على المنظومة الأخلاقية للفلسفة العربية، وخروجا على النظام الجمالى والبلاغى واللغوى العربى وقد ربط بعض علماء الاجتماع الثقافى المستنيرين وبعض المفكرين التقدميين مثل حسين مروة والطيب تيزينى وجلال فاروق الشريف، بين التجربة الصوفية العربية «بانشقاقها الفلسفى والأخلاقى والجمالى» وبين بعض الظواهر الرأسمالية الجنينية فى رحم النظام العربى التقليدى فى العصور الوسيطة.

وفى زعمى أن هذه التجربة الصوفية الانشقاقية كان لها حضور باذخ فى حركة الشعر الحر استلهاما لقيمها اللغوية واستحضارا «لإشراقها» الروحي، واستفادة من فيوضها الجمالية الكاسرة. وهو ما تجلى عند الكثيرين من رواد حركة الشعر الحر، مثل أدونيس وأنسى الحاج ومحمد عفيفى مطر كما تجلى عند جيل الحداثة التالى للرواد (مما يسمى جيل السبعينيات)، مثل قاسم حداد وأمجد ناصر وعبده وازن (الذى حقق ونشر ديوان الحلاج) وأحمد طه وفريد أبو سعدة ومحمد أبو دومة.

لنقرأ نص أدونيس عن «النفرى»:

«ساوتنى شمسى بالأشجار
وبالأنهار
وبالبؤساء / سلوها
كيف نفتني
نشرتنى فى الطرقات وفى لهجات الغربة
حرفا حرفا
لا تسلوها
أسلمت لتيه الشمس خطاي
رضيت لوجهى هذا المنفى».

كما كانت تجربة «البديع الشكلى» فى العصور المملوكية (هذه التجربة المغبونة) تململا لافتا فى العمود

التـقليـدى القـديم بما قـدمـتـه من ترصـيـعـات ومـحـسنات وزخـرفـات وتزاويق شكلانيـة وألاعـيب لغـوية وأسلوبية.

وعندى أن تجـربة «البـديع الشكلى» تستحق أن نرد إليها الاعتبار التاريخى والأدبي، وذلك لسببين:

الأول: هو أن اضطراب هذه التـجـربة وحذلقاتها وارتباكها وضعفها كانت تعبيرا عن تقلب التربة الاجتماعية والسياسية والحضارية، واضطراب البنى التحتية والفوقية، فى لحظة انتقال مفصلية كبيرة يغادر فيها المجتمع نمطه القديم ويتأهب للذهاب إلى النمط الحديث حين تنهى الحقبة المملوكية ويصعد محمد على إلى عرش مصر.

والثـاني: هو أن هذا البـديع الشكلى والترصيع التزويقى لم يكن - فحسب - محض لعب مجانى بل كان فى الجـانب الأعظم منه لونا من ألوان «التقية» و«القناع» بغرض الهروب من بطش المماليك وسوطهم اللاهب ومن هذا المنظور فإن أدب العصر المملوكى هو على نحو من الأنحاء «شعر مقاومة» على عكس الظن الشائع الظالم فيه وإن كانت مقاومة سلبية قليلة الحيلة، شأن مقاومة المستضعفين.

وقلد وصلت أصـداء من تجـربة أدب العصر المملوكى بما فيها من تجريب شكلى وتقية رمزية إلى حركة الشعر الحر التى طورت البديع الترصيعى إلى أساليب تشكيلية وتركيبية ناضجة وطورت الثقية إلى عناية فائقة بالرمز والمجـاز والإيحـاء لكى يظل للنص إشعاع متجدد ودلالة متوالدة (نجد أمثلة لذلك عند محمد عفيفى مطر وحسن طلب ورفعت سلام ومحمد الطوبي).

- **٩** -

كان الاحتكاك بالثقافة العالمية (سواء بالاتصال المباشر أو عبر الترجمات) ذا أثر بالغ فى نشوء وازدهار ثورة الشعر العـربى الحـديث إذ عن طريق هذا الاحتكاك تعرف المثقفون والشعراء العرب على ثلاث مدارس إبداعية جمالية باهرة نهلوا منها وتفاعلوا معها - عبر خصوصيتهم المحلية والعربية - لتصبح هذه المدارس الثلاث منفردة أو مجتمعة ركنا ركينا من المكونات المعرفية والإبداعية لحركة الشعر العربى الحر.

المدرسة الأولي: هى «الواقعية الاشتراكية» التى مثلها شعراء عديدون أمثال نيرودا وناظم حكمت وايفتشينكو ومايا كوفسكى وايلوار وأراجون ولوركا ورفائيل ألبرتى وحمزاتوف

وفاتبزاروف.
كان الظرف كله ملائما لهذا الاحتكاك: ازدهار المعسكر الاشتراكى العالمي: زهوة ساطعة لحركات التحرر فى العالم ونظم وطنية عربية ترفع شعارات الاشتراكية والحرية والعدل (دعك من التطبيق) أحزاب شيوعية نشطة فى العراق وسورية ومصر والسودان.
هكذا تلفف الشعراء العرب - والاشتراكيون منهم خاصة - زملاءهم الشعراء التقدميين فى العالم ليناظروا تجربتهم الشعرية الملهمة ويبذروا رؤاهم - بعد خلق عربى جديد - فى التربة العربية المتعطشة لأهازيج التحرر والعدالة والكرامة.
وهنا يمكن أن نلتقط عنصرا من عناصر التأثير فى نشوء ثورة الشعر العربى الحديث، وهو شيوع الفكر اليسارى - آنذاك - فى شطر كبير من العالم، وفى النخبة العربية، والملاحظ أن معظم رواد حركة الشعر العربية كانوا من اليساريين تنظيميا أو فكريا أو ما شابه. هنا يمكن أن نصغى إلى عبد الوهاب البياتى وهو يوجه نداء إلى الشاعر الإسبانى ألبرتي:
«آخر طفل فى المنفى يبكى مدريد، يغنى نار الشعراء الإسبان المنفيين الموتى : لوركا - ماتشادو، آخر عملاق فى معطفه يبكي، تحت النجم القطبى ، وتحت الثلج، وقفنا بجوار عمود النور، وكانت «روما تبحث عن روما» ناديتك: ألبرتي. فأجاب الشعر، أضاء: البرق الكامن فى سحب كانت تمضى نازفة فى ليل المنفى كل عذابات الإسبان وأجابت: روما، وأجابت : موسيقى البحر الوحشية كنا أطفالا أوغلنا فى الغابة لكن الموسيقى هدأت والبحر توارى فى كتب كانت تحكى عن نور يأتى من داخل «توليدو».

المدرسة الثانية: هى «الصوفية العربية»، ومن الغرائب هنا أن غالبية الشعراء العرب لم يتصلوا بهذه التجربة الثرة فى تراثنا العربى الإسلامى القديم، إلا بعد أن كشفها للعالم كله المستشرقون الغربيون عبر تحقيقات وترجمات وتحليلات ضافية (من هؤلاء: نيكبسون وبروكلمان وماسينيون ونللينو).
وباعتناء أدونيس بهذه الترجمات والتحقيقات التى قام بها المستشرقون، انفتح نبع فياض أمام الشعراء العرب صاروا يرون فى معينه الدافق سندا قويا (من قلب خصوصيتنا العربية) لسعيهم نحو تجديد اللغة والمخيلة والصور والعلاقات الجمالية حتى لقد صارت قطع من «المواقف» للنفرى، ومن «طواسين» الحلاج ومن «الفتوحات المكية» لابن عربي، ومن «مثنوى» جلال

الدين الرومى، «منصات» أو التماهي، أو التقمص، أو عبر «ضبط وإحضار» الشاهد الصوفى - شخصا أو نصا - للمثول فى قلب العصور الراهنة.

وقد بلغ تغلغل المتصوفين الإسلاميين فى الشعر الحر درجة من التمكن والانتشار جعلتنى - فى قطعة قصيرة لي- أتأسى على هذا الوضع قائلاً:

«لماذا استغللنا النفري
إلى هذا الحد؟
واستخدمناه كبوسطجي؟
هل نحن جبناء؟
لابد أننا سنواجه مأزقا
يوم أن تنفد نصوص
الصوفيين..»

المدرسة الثالثة: هى «السريالية الفرنسية»، التى نشأت فى فرنسا وأوربا بعد الحرب العالمية الأولى حتى ما بعد الحرب العالمية الثانية مما يعنى أنها استمرت إلى أن تماست زمنيا مع بدء ثورة الشعر العربى الحديث فى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين.

كان من أقطاب هذه المدرسة أندريه برتيون وإيلوار وأراجون وچورچ سادول وكريفل وغيرهم وساعد وجود چورچ حنين (المصري) بين أقطاب السريالية الكبار على شعور الشعراء العرب بأن لديهم مساهمة عربية فى هذه المدرسة الثائرة الفائرة.

كانت للسريالية «كاريزما» أخاذة بما قدمته من تحرير للخيال تحريرا غير مسبوق ومن تهشيم للمنطق المنطقى ومن تحطيم للواقع الواقعى ومن لغة مولودة من الوعى الباطنى التحتانى لا من الوعى العقلى الخارجى ومن انفجار الحلم.

وكان حضور السريالية الفرنسية يزداد توغلا فى حركة الشعر العربى الحر، كلما اكتشف الشعراء الرواد العرب صلة قربى بين السريالية والواقعية الاراكية من جهة وكلما اكتشفوا صلة قربى بين السريالية والصوفية العربية من جهة ثانية.

أما صلة القربى بين السريالة والواقعية الاشتراكية فهى راجعة إلى اتفاقهما فى تكريس تحرر البشر وإعلاء كرامة الإنسان، أى فى الذهاب - حسب الجملة الشهيرة - «من مملكة الضرورة إلى ملكوت الحرية».

وقد تأكدت هذه الوشيجة القريبة عبر إيلوار وأراجون اللذين كانا قاسما مشتركا بنى المدرستين وجوهر الوشيجة هنا أن السريالية كانت «جراحة تجميل» للواقعية الاشتراكية بهدف إزالة الزوائد الجامدة المباشرة الفجة. وذلك على نحو ما كانت «التروتسكية» التى انتمى إليها معظم رواد السريالية «جراحة تجميل»

للماركسية الستالينية، بهدف إزالة الزوائد العقائدية الحديدية القابضة.

أما صلة القربى بين السريالية والصوفية العربية فهى راجعة إلى اتفاقهما فى أولوية القلب والذوق والحس، لا العقل والوعى والمعرفة وفى توهج الرؤية والكشف، وفى البدء من البصيرة والذوق والحس، لا العقل والوعى والمعرفة وفى توهج الرؤية والكشف وفى البدء من البصيرة لا البصر فكأن «الوقفة» الصوفية هى لحظة سريالية صافية، وكان «الدفق التلقائى» السريالى هو لحظة صوفية صافية.

وقد صارت القربى بين الصوفية والسريالية حقيقة ثقافية نابضة من حقائق الحركة الشعرية العربية الحديثة بعد جهود أدونيس فى تأكيد هذه القرابة.

وهى الجهود التى تبلورت فى كتابه المهم «الصوفية والسريالية»، الذى أقام فيه عديدا من التناظرات والموازيات - التى كان بعضها متعسفا - بين رؤى الصوفيين العرب القدماء ورؤى السرياليين الفرنسيين المحدثين، مشيرا بحق إلى تأثر هؤلاء المحدثين بأولئك القدماء.

● هل قصيدة النثر جزء أصيل من ثورة حركة الشعر الحر؟

سأجيب من فوري: نعم. وأفصل كما يلى:

درج كثير من مؤرخى الشعر العربى الحديث ودارسيه، على تجاهل فرع أساسى من فروع هذه الشجرة الحديثة هو قصيدة النثر وينطلق هذا التجاهل - غير الصائب - من اعتقاد يرى أن قصيدة النثر ليست طورا طبيعيا من أطوار مسيرة القصيدة العربية الحديثة أو أنها - فى أفضل حال - ينبغى أن تدرس على حدة بوصفها ظاهرة خارج النسق.

والحق أن قصيدة النثر ، ليست شذوذا على نسق الشعر العربى ، بل أن لها جذورا بعيدة فى التجربة الإبداعية العربية القديمة، كما أنها ليست وافدا غربيا غريبا على بيئتنا العربية - كما يقول قائلون - وإن كانت قد استفادت بلا ريب من الاحتكاك بالثقافة الغربية فى العقود الأخيرة مثلما استفادت حركة الشعر الحر نفسها - وكل منشط ثقافى وإبداعى عربى - من الاحتكاك بالثقافة الغربية.

ونحن نعرف أن هناك فنونا عربية (مثل المسرح والرواية والقصة القصيرة) نشأت فى العصر الحديث بعد الاحتكاك بالثقافة الغربية ولم

يخرج أحد هذه الفنون المستحدثة من دائرة الإبداع العربى الأصيل.

ويمكننا - بقليل من السماحة والتعميم والرحابة - أن نجد بذورا جنينية وأولية لقصيدة النثر فى تراثنا العربى القديم ومثالنا الأبرز على ذلك هو نثر المتصوفة المسلمين (وليس شعرهم الموزون المقفي)، كما يتجلى فى كتابات ابن عربى والنفرى والبسطامى والسهروردى وفريد الدين العطار.

كما أن الكثير من نصوص على بن أبى طالب - رضي الله عنه - وأبى حيان التوحيدى وإخوان الصفا والجاحظ هى نماذج عالية من قصيدة النثر فى إطارها الجنينى الأولي، حتى لو كان كل هؤلاء أنشأوا نصوصهم داخل تصنيفات ليس من بينها باب «قصيدة النثر».

وقد واكبت قصيدة النثر كجزء عضوى من جسم القصيدة العربية تطورات المجتمع العربى السياسية والاجتماعية والثقافية، تأثرا وتأثيرا حتى قبل ازدهارتها الأخيرة منذ خمسينيات القرن العشرين إذ شهدت العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين تجليات عديدة لقصيدة النثر فى مصر والعالم العربى نذكر منها: بدر دومط وخليل شيبوب ثم تنظيرات - أو إنتاج - أحمد زكى أبو شادى وخليل مطران، وحسين عفيف ومحمد فريد أبى حديد، وعلى أحمد باكثير وأمين الريحانى وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة ومحمد منير رمزى ولويس عوض وإبراهيم شكر الله وبدر الديب وغيرهم.

وكانت الخمسينيات هى اللحظة التى استوى فيها وجود قصيدة النثر تنظيرا وإبداعا وذلك لأسباب عديدة من أهمها تعرف شعراء سورية ولبنان على كتاب سوزان برنار - الكاتبة الفرنسية - «قصية النثر من بودلير إلى أيامنا» والاستفادة بكثير من تحليلاته النقدية فى شرح ماهية قصيدة النثر وقد تجلى هذا الاستواء النظرى والإبداعى فى تنظيرات مجلة «شعر» ونصوص أدونيس وأنسى الحاج ويوسف الخال ومحمد الماغوط وسنية صالح وشوقى أبى شقرا.

والحق أن قصيدة النثر قد خطت خطوة أبعد من خطى قصيدة الشعر الحر، بتركها العروض الخليلى كلية، واتكائها على الموسقى المضمرة التى تتولد من «التوتر، والإيجاز، واللاتنظيم» وهى الخصائص الرئيسية - عند برنار - لقصيدة النثر.

وعندى أن هذه الخطوة الأعمق - التى خطتها قصيدة النثر أبعد من قصيدة الشعر الحر - هى سبب من الأسباب

الرئيسية التى أبعدتها عن قلب المشهد الشعرى العربى فى تلك المرحلة.

إذ لم ترق هذه الخطوة الأبعد لرواد حركة الشعر الحر الذين رأوا فيها سلوكا جماليا أكثر جذرية من سلوكهم الجمالى فأبعدوها عن بؤرة المسرح.

كما لم ترق هذه الخطوة الأعمق للنظام الوطنى الثورى العربي، الذى رأى نفسه مطابقا لحركة الشعر الحر، من حيث الرؤية (تعديل الأطر القائمة من دون الخروج الكامل عليها)، ومن حيث الهيكل (نقد الأشكال لا نقض الأشكال)، فأبعدها عن بؤرة المسرح برفع حمايته عنها وهى الحماية التى أسبغها على حركة الشعر الحر، المتوائمة معه فى «سقف» التغيير الثوري: فى الشعر وفى المجتمع.

ثم إن هذه الخطوة الأعمق لم ترق – وهذا منطقى – لدعاة التقليد والثبات فى الشعر، إذ هم فى الأصل رافضون لتجديدات قصيدة الشعر الحر، ناهيك عن قصيدة النثر فأبعدوها عن بؤرة المسرح، ضمن إبعادهم للحركة التجديدية برمتها فهى بدعة وكل بدعة ضلالة.

وعلى الرغم من هذا التحالف الثلاثى (رواد الشعر الحر، والنظام الوطنى الثقافى ، والتقليديين) ضد حضور قصيدة النثر ، شقت هذه القصيدة طريقها إلى بؤرة المشهد الشعرى العربي: نتيجة لقوة وثبات قادتها من عقد الخمسينيات من ناحية، ونتيجة لانزواء رواد حركة الشعر وخفوت صوتهم المهيمن من ناحية ثانية ونتيجة لتسليم معظم التقليديين بأنهم صاروا خارج العصر من ناحية ثالثة ونتيجة لانهزام وتهلهل الأنظمة الوطنية سياسيا واجتماعيا وثقافيا. من ناحية رابعة ونتيجة لتبنى الأجيال الشعرية التالية لقصيدة النثر واتخاذها دربا جماليا من ناحية خامسة ونتيجة لتغيرات الزمن المضطرب وانهيار الواحدية والثبات والوزن «أو الاتزان أو الميزان» فيه من ناحية أخيرة.

والشاهد أنه منذ بدء ثورة الشعر العربى الحديث فى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن العشرين كانت هناك حالة دائمة من «التراسل» أو التداخل بين شقى هذه الثورة: «الشعر الحر وشعر النثر. فأنت واجد فى كثير من الشعر الحر بعض سمات من شعر النثر (كما عند نزار قبانى وسعدى يوسف وعبد الصبور ومحمود درويش وسركون بولص). كما أنك واجد فى كثير من قصيدة النثر سمات من الشعر الحر (كما عند أدونيس والماغوط وإبراهيم شكر الله وقاسم حداد وعباس

بيضون».

ليس ثمة - إذن - فواصل حديدية باترة بين الشكلين، وإن اختص كل منهما بملامح مائزة، وإن صارت قصيدة النثر فى العقود الأخيرة ملونة مناخ الكتابة الشعرية الراهنة.

- ١١ -

ليس معنى كل ما تقدم، أن التطورات السياسية والاجتماعية هى التى تصنع ثورات الشعر فثورات الشعر لا يصنعها سوى الشعراء.

والتطورات السياسية الاجتماعية ما لم تواكبها مواهب شعرية عارمة ستظل تطورات مجتمعية محضة لا شعر فيها ولا منها ولا لها. كما أن المواهب الشعرية ما لم تواكبها تطورات مجتمعية ستظل شعرا جميلا، غير صانع لتحولات شعرية مفصلية.

هكذا، فإن المواكبة بين التطورات الكبيرة والمواهب الكبيرة هى المجلى الناصع للفكرة الناصعة التى هي:

مقال

الشعر العربى الحديث: الضرورة والاستمرار

عباس بيضون

يسود اليوم رأى بأن الشعر يتقهقر. رأى قلما يناقشه أحد ويؤخذ على عواهنه. إذ السائر اليوم هو أننا فى زمن ترد وتراجع، وما يصح على السياسة والاجتماع والثقافة فى جملتها يصح على الأدب وعلى الشعر بوجه خاص، ليس المطلعون أقل حيرة تجاه الشعر الآن من غير المطلعين، إذ حين نقرأ واحدة من افتتاحيات جمال الغيطانى فى أخبار الأدب، وهو مفتون بالشعر، نفهم أن قصيدة النثر بالشعر. الشعراء الأكبر سناً وشهرة يزفرون أيضا ضيقاً. يقول أدونيس إن قصيدة اليوم من حيث الرؤية والفكر عمودية. أما محمود درويش الأقل ميلاً إلى التنظير فقد أعاد الآن ما علا فى صدره منذ ٢٠ عاماً تقريباً «أنقذونا من هذا الشعر». لن نحصى من اعتبروا – ولو بعد لأى – أن القصيدة الحديثة كلها أكذوبة كوضاح شرارة مثلاً أو الغذامى على فرق ما بينهما. المهم هو أن أحداً لا يقاوم أطروحة أن الشعر فى انحدار، وأن هذا الرأى يكاد يصبح عاماً، وفى حال كهذه يروج من دون تمحيص. لن نطرح السؤال الآن إذا أمكن أصلاً أن يطرح سؤال كهذا. لكن نفضل أن نبدأ من أطرافه. القول إن ثمة قهقرياً يفترض تاريخاً للقصيدة الحديثة يمكن فرز مراحله وتميز قديمه من حديثه. يفترض أن القصيدة الحديثة كونت مرجعية كلاسيكية لها واختطلت مثالات ونماذج يمكن القياس بها أو عليها أو عنها أو منها. نصف قرن وأكثر تبدو كافية لتميز حقبة أدبية لكن القصيدة الحديثة بكل تاريخها لاتزال فى الميدان. إنها أربعة أو خمسة أجيال شعرية تعمل معاً.. جيل الرواد نفسه لم يتحول تاريخاً. غاب البعض وصمت البعض لكن أدونيس والماغوط وأبى شقرا وحجازى ورفقة مازالوا يكتبون ومازالوا يراجعون أعمالهم وتنظيراتهم. الرواد هم السابقون. والسبق ميزة لا تؤهل أصحابها بالضرورة ليكونوا كلاسيكى المرحلة ومرجعياتها ومثالاتها، وإذا كان الجميع فى المعمعة،

فإن تصدر الرواد لا يزال إلى الآن لسبب السابقة الزمنية، وإذا تعورف على الرجوع إليهم فليس ذاك إلا بسبب هذه السابقة، وبسبب أن تزامن وتجاوز أجيال عدة لم يسمحا حتى الآن بتحقيب وتأريخ. كثيرون لا يجدون للرواد سوى الأقدمية ميزة، لكن الانشغال النقدى المتركز عليهم والمراجعات النقدية تقول غير ذلك. هذا بحد ذاته لا يقرر شيئاً. إنه فقط يشى بتأخر النقد الشعرى وبتجاهله للأجيال المتقادمة تجاهلاً هو غالباً بنسبة تأخرها أو تقدمها، هكذا لا تحظى الأجيال الأخيرة بنظر نقدي. عد الشاعر نورى الجراح بعض شعراء الجيل الثانى رواداً جدداً. هكذا تتحول الريادة مرجعية مرة أخرى ويتدارك نقصها بإضافة آخرين إليها. الأغلب أن الريادة ظاهرة لا تتكرر فى الزمن مرتين، لكن سابقتها لا تتحول تصدراً ولا تغدو قيمة بحد ذاتها إلا فى ذهن موروث ما زال يعطى الفضل للأولين على المتأخرين، وهذا الذهن هو الذى أعطى الجاهلية الأولى فضلاً على ما تلاها وتفوقاً. ذلك بقى نظرياً ولم يحل دون التجويد الأموى والعباسي، وأحسب أننا فى تحويل الريادة إلى قيمة نفعل الشىء نفسه. أريد أن أبقى فى المبدأ وإلا فأن الرواد لا يستوون فى كفة واحدة، فيهم الفاضل والمفضول وفيهم المجيد والعاطل. ثم إنهم ليسوا جميعاً مؤسسين، بل إن التأسيس لا ينحصر فيهم وفى طبقتهم . الأرجح أن فى اجتماع خمسة أجيال ما يوحى بأن فترة التأسيس طالت إلى ما بعد الرواد، هذا إذا كانت انتهت فعلا. لنقل باختصار أن الريادة والمرجعية والتأسيس ليست واحداً. وأنها قد تبدو كذلك لأن تاريخاً فعلياً للقصيدة الحديثة لم يوجد أو لعله قيد الإنجازات. وفى غياب تاريخ كهذا ستظل السابقة هى الأساس وسينوب التراتب الزمنى عن الفرز التاريخي. شىء كهذا يبقى مدرسياً وليساعد على ترتيب الذاكرة، أما أن يتحول إلى معيار وإلى مفاضلة وإلى مصدر قيمة فذلك هو الكسل النقدي، بل هو قيام الحكاية مقام التاريخ وقيام العرف والمواصفات الاجتماعية مقام الثقافة. لا أشك فى أن هذا الكسل موفور عندنا وبأكثر مما نريد أو نستحق. لنعد إلى القول بأن الريادة غير المرجعية وغير التأسيس. ليس قليلاً ألا تكون الريادة سوى تمهيد وتبشير والتأشير إلى أفق ووجهة فيما يتكفل ما بعدها بالتأسيس والإنجاز.

كل هذا فى المبدأ لنخرج إلى القول بأن الكلام عن التقهقر فى الشعر يستلزم التوضيح: قياساً على ماذا وبالنسبة إلى ماذا؟ وإذا لم يقترن بتوضيح ذلك فذلك يعنى أن فى سريرته هجساً بأن للريادة سبقاً ليس فى الزمن فحسب بل فى المقام والمستوي، وأن للأوائل فضلاً على الأواخر.

تواطؤ الكثيرين على القول إن الشعر فى تقهقر لا يعنى أنه صحيح، أحسب أن القصيدة الحديثة منذ بدئها لاتزال تعد تقهقراً للشعر. وما يقال عن الشعر الآن قيل مثله وأكثر فى أول أطوار التجديد. ذلك يعنى أن حركة التجديد كلها لم ترق لجمهور المثقفين ومحبى الشعر، ولم يفت هذا الجمهور فرصة للارتياب فيها. انسلاح القصيدة الجديدة عن

الجمهور جرح لم يغفره الجمهور إلى الآن، قبل على مضض بيد أن التجديد الشعرى ظل بالنسبة إليه خيانة حقيقية. لقد عاش جمهور المتأدبين وصغار المثقفين فى حلم قومى كان بالدرجة نفسها حلماً حربياً. للشعر فيه دور مرسوم هو التحريض والحماسة، وقد تنكب الشعر الجديد تقريباً عنهما، لم يكن بين طبول الحرب الخيالية ولا أبواقها فافتقده الجمهور ولم يسامحه على غيابه.

كل هذا يعنى أن مقولة الشعر فى تقهقر مردودة شكلاً كما يقول المحامون. ولكن هذا لا يثبت العكس بالضرورة بل لا يثبت شيئاً. إنه يرد دعوى غير مشروعة ولا ينفيها، هذا بالطبع ليس إلا نقاشاً فى المنهج لا ينفع إلا فى ردع الشائعة الثقافية والمزاج العام عن أن يبدو فى مظهر قضية أو مسألة. إلا أننا لا ننتهى من نقطة المنهج هذه قبل أن نقول إن الشعر كله فى تقهقر فى الآداب كلها.

ولاشك فى أن للتجديد والحداثة مسئولية فى ذلك قد تتلخص فى أن الشعر لحق بثقافة تشكيكية نقدية متشائمة بل يائسة أحياناً. هكذا غاب عن دور اضطلع به منذ كان وهو مديح العالم وزرع الأمل. هناك بالطبع أسباب أخرى كثيرة، لكن صلب المسألة هنا فإذا جرى الحديث عن تراجع الشعر فى مناخ تراجع عام بدا هذا إدانة لطور من أطوار الشعر، فيما المسألة أكبر من ذلك وتتعداه.

ثم إن هناك على الطريق ملاحظة أخرى هى على نمط استهلاكنا الثقافي، فالشعر الجديد انطلق عندنا، كما تنطلق كل موجاتنا الثقافية والفنية وفى كل المجالات، من جملة مفاتيح يفترض واجدوها لا موجدوها بالضرورة ومتلقوها أنها أكيدة وأنها أخيراً جاءت بالحل وأنها تامة. هكذا يكتمل بسرعة نموذج لا يلبث أن ينتصب نمطاً ويجرى عليه الجميع ويستحيل مرجعاً ومثالاً. يجرى التلامذة على كعب الأساتذة من دون حاجة إلى التوليد وإعادة التجريب فإذا وصل الأساتذة إلى غايتهم وقف الأمر عند هذا الحد ودخل العمل كله فى تنميط وتكرار بلا نهاية. عندئذ نفهم أن ما ظنناه انقلاباً لم يكن إلا هم جيل أو جيلين وأن الاستهلاك السريع أدى إلى الاستنفاد. هكذا حصل مع قصيدة التفعيلة التى لم تنتج اسماً كبيراً بعد جيلها الثانى وهكذا حصل مع المدارس المختلفة للفن التشكيلي، وهكذا يحصل الآن مع الموسيقى وحصل كل مرة تقريباً مع النقد الأدبى والتنظير السياسي.. إلخ، أنها دائما موجات تبدأ وتستأنف البدء من دون تصاعد ملحوظ أو تراكم كاف أو تواصل . تعاقب أكثر منه استمراراً، يؤشر لذك إلى مأزق الثقافة كلها، تأخر منتظم توسعاً وسيادة لأنماط شعبوية وتعميم سريع لأنماط أدبية وفكرية. إنه دائماً البحث عن المفتاح الوحيد أكثر منه الاستمرار فى المغامرة والاستطراد فيها.

بخلاف المشهور والسائد كان الشعر هو الأكثر تأخراً عن اللحاق بما سمى «الحداثة». أخرته تقاليد لم تكن فى الرواية أو الرسم أو الأبحاث، فكل هذه بلا سابقة، أو هكذا افترضت وتقلبت بتفاوت المثال الغربي، أما الشعر فليس هذا شأنه. كانت هناك مع الشعر المهجرى ومدرسة البيان المصرية وإلياس أبو شبكة وسعيد عقل محاولات متحفظة تحاول أن تطعم الشعر بجدة لا تخل ببنيانه، كانت الغاية استقلال القصيدة بتحريرها من المناسبة، وتقديم الداعى الداخلي، وهلهلة اللغة أى الخروج من الفصاحة العباسية إلى نوع لغة سائرة. مع ذلك بقى الشعر أميناً لغنائه الأصلى الذى يبدأ من ذروة عاطفية واستنفاد للحالة والمعنى أى من إيجاب كامل بحت، بقى الشعر فضاء واحداً وزمناً متردداً متكرراً لا يمكن معهما التدرج أو التقطع أو التعدد. إنها المرآة الواحدة والكلام الواحد والمتكلم الواحد. تأخر الشعر فى اللحاق أو لحق بخطواته ناقصة. لذا بدت حركة الشعر الحديث ساعية إلى التعويض عن تأخرها بإعلانات راديكالية. لقد سمت التحاقها بالحداثة ثورة، الأمر الذى لم تدعه الرواية أو الفن التشكيلى مثلا، تكلمت عن التخريب والتفجير اللغوى والقطيعة مع الأب التراثى ومع الماضي، بل بدت فى بياناتها طامحة إلى اعتبار نفسها الثورة الأم أو الثورة بذاتها، لا نعرف بياناً روائيا مماثلاً وليس من المصادفة أن بيانات القطيعة كانت شعرية فيها تضمنت بيانات الفن التشكيلي، على سبيل المثال فى الغالب إلحاحاً على التواصل مع الماضي.

لقد عشنا فى مناخ هذه البيانات التى كانت فى قسم منها زبداً، وقلماً يتسنى لنا أن نتحقق من المنجز الفعلى النظرى والإبداعي، لم تحدد الحركة الشعرية الحديثة كحركة اتجاهات واضحة ، قام بها يسار عراقى/ مصرى ويمين لبنانى/ سوري، بمعنى اليمين واليسار فى تلك الآونة. لم يمل المصريون والعراقيون إلى التنظير كما مال اللبنانيون والسوريون، الجامع بالتأكيد هو دفع القصيدة إلى المطابقة مع المثال الغربى من دون تحفظ، عدا ذلك لم نعرف للحركة شعرا كحركة دعوى فلسفية وشكلية واضحة. كان لجماعة «الشعر» كلام ثورى مستلهم من السيريالية، تخريب تفجير، البدء من دون أب، لكن هذا الكلام يبدو مفارقاً إذا علمنا أن الثورة المطلوبة كانت خالية من أى اعتبار سياسى اجتماعى. كان اسم الثورة كافياً لكن الجماعة المعادية للماركسية بقوة يومذاك والتى يمت بعض أفرادها إلى اتجاهات شبه فاشية وجدت الثورة فى نوع من تغن حرفى بالرفض والحلم بولادة جديدة ولادة من غير أب بعد تفجير أو تخريب أو إحراق سدومى للحاضر الموروث وللماضى المستنقع فيه. الأرجح أن هذه القطيعة كانت مع التراث العربى الإسلامي، فيما بدت العدة إلى ما وراء هذا التراث أى إلى أساطير المنطقة تعويضاً ملائماً. لنقل أن هذه الثورة المزعومة ترافقت مع مجافاة للسياسة بجملتها، وفصل بين الشعر والسياسة بحيث بدت الثورة الشعرية بديلاً ثورياً كاملاً وسيجد هذا ترجمته فى

سعى الشعر نفسه إلى أن يكون بيانا شاملاً طارحاً لفنه بذلك بديلاً عن الثقافة بكاملها وعن الثورة أيضاً. مع ذلك لا نجد سوى دعوى حرة وتحريض على المغامرة لكن من دون أى تحديد، فالثورة فى اللغة تكتفى بالاسم ولا ترخصه فى محاولة للنظر مثلا فى صراع العامية والفصحى أو العلاقة بالأشكال الغنائية التقليدية أو اللغة الشفهية. كما أننا على رغم التفعيلية أو قصيدة النثر لا نجد أى نظر واضح فى مسائل الشكل أو الإيقاع. هناك بالطبع اتجاهات فردية لدى الشعراء لكنها لم تصنع حركة. فهذه بقيت ضائعة بين شكلانية تجرد الشعر من أى قصد أو محتوى واستبداله تصنع الشعر بديلاً عن الفلسفة والتاريخ والسياسة. فى كل الأحوال نتعجب من خلو الدعوى الحديثة، عدا لفظية التحديث والتغيير، من أى أفكار تفصيلية، إذ لا نجد فى الواقع غير البراءة من الماضى أو الدعوى إلى الحرية أى مقومات أخري. لكننا مع ذلك نجد عدداً من النواهى الواضحة، فالأرجح أن رفض السياسة كان نوعاً من دخلنة للشعر ورفضاً إلا للحدث الداخلي. وربما كان تبنى السيريالية وأن من دون يساريتها عنى حصر الشعر فى دفق اللاوعى واستبعاد الواقع والخارج، أى عالم الأشياء والأحداث، عن الشعر. هكذا غدا للشعر مفهوم ضيق، وانحصرت الحداثة فى المونولوج الداخلى والتخريب اللغوى.

ما تقدم هو بالتحديد حصاد المدرسة السورية/ اللبنانية ومجلة شعر، لكن هذا الخليط النظرى ليس كل ما قدمته شعر، لقد كان أجل ما صنعته ترجمات شاسعة لشعراء العالم، هذه الترجمات كانت بنت يومها، فقد قدمت على سبيل المثال برس قبل أن يفوز بجائزة نوبل، وأكتافيوباره وهو بعد فى شبابه، والسيريالية الفرنسية وولت ويتمان، وسلفاتورة كوازيمودو، وبالطبع لوركا ونيرودا... مهما يكن من أمر هذه الترجمات فقد أشارت إلى أن العالمية كانت حلم شعراء «شعر» الأول، وكان الحضور بموازاة المجريات الشعرية العالمية فى أساس مشروعها. وربما لذلك اندفعت فى سبيل ذلك من دون مبالاة بالتقليد. ربما لذلك كانت القطيعة نوعاً من الولادة العالمية.

ليست المدرسة العراقية فى الحركة الحديثة عن هذا التنظير. لم تكن معينة بلغة القطيعة والتخريب والتفجير والولادة العالمية. قيل الكثير عن شبهة إليوتية وستويلية فى شعر السياب، وترجم سعدى يوسف جانباً من شعر العالم، لبكن إعلاء اللغة وتحويلها لم يصل فى الشعر العراقى إلى حد التبرؤ من المادة الأولى. كان فى هذا الشعر بقايا من أمكنة وسيرة وحكاية وذكرى واقع وأشياء وثقل مادى وبيئة وطبيعة وسياسة أيضا. لم يكن الخارج معيقاً للغناء كلياً ولم تكن السياسة منافية للشعر فى حين أن تراث «شعر» الأساسى كان فى دخلنة العالم الكلية وإعلانه وتطهيره من كل مادة أولي.

كان شأن قصائد موضوعها الذات فى كليتها والعالم، بحملته واللغة فى تمامها. قصائد كانت فى شمولها بعيد تعريف الشعر على أنه تغريب وكيمياء ومونولوج داخلى وتحله

محل التاريخ والثقافة والسياسة والثورة وربما محل اللغة كلها.

-٣-

يمكننا أن نتكلم عن موجة أدونيسية فى السبعينيات، فى مصر والمغرب والعراق وجزئياً فى سوريا ولبنان، كان أدونيس المرجع الشعرى والنظرى وحتى الفلسفي، عنواناً لما يرجع إليه وما لا يرجع. لقد لبت الأدونيسية بالتأكيد حاجة جارفة لم تتوقف كثيراً أمام إشكالياتها. هى بالتأكيد قادرة أكثر من غيرها على إيجاد حداثة ذات عراقة كلاسيكية، وأن يكون أدونيس لذلك أول كلاسيكى الحداثة. إغراء دعا الجميع إلى أن يلبوه من دون الخوف من مجازفة كبيرة قادرين هكذا على التوفيق بين قطعية راديكالية مفترضة وموازين تراثية. لقد تجاوزت الأدونيسية الهلهلة اللغوية للمهجريين، التى بقيت تراوح ، نحو لغة باروكية يتفتح طريقها البلاغى ويتناسل إلى ما لا نهاية. يمكننا القول إن مرحلة وجدت لغتها وزيها الأدبى فالأدونيسية هكذا تحرر اللغة من أى إدانة ومن كل تزمين وتردها ذاتاً جماعية وفردية، ذاكرة ومستقبلاً، أصلاً وأفقاً، أى أنها لحظة التقاء الفردى بالجماعي، التقاء الفرد بالتاريخ والذاكرة بالمستقبل، أى أننا كنا فى لحظة اكتفاء وامتلاء نادرة، فهنا يبدو إمكان التاريخ وإمكان الثقافة وإمكان الروح. لا تغدو الأدونيسية موجة طاغية إلا بهذا الوعد، توحيد كل شىء والإيعاز بمشروع كلي. هنا كانت الحداثة تبدو وكأنها تسير فعلاً على عجلات والذات فى لحظة تحقق والإيمان شبه النيتشوى بالتجاوز. لقد كان الملحمة فى الانتظار والانتشار والتوسع والتفتح اللانهائى لقد كان «مهيار» بالتأكيد بطلاً، إذ هى اللحظة التى تعود فيها اللغة أباً جديداً تغتسل ومعها التاريخ من كل موات وتحنط وتنفتح فيها المعانى الجديدة، معانى الآتى والمقبل، كان هذا تفجير اللغة وهو فى الحقيقة تفجر اللغة التى تستعيد قدرتها الخالقة. ذلك بالتأكيد كان يعطى الشاعر والقارئ ريادة ليست أدبية فحسب لكنها تاريخية وحضارية وثقافية، بل ومن بعيد سياسية، لقد أنيط بالشعر هذا المشروع التوحيدى الوحيد الذى يحيى ويغير. أنيط بالشعر تلك القوة التى تتجاوز الأدب إلى نوع من تطهير الواقع وإلى نوع من إنشاء دينامية تغييرية كاملة. ليس مهما بالطبع أن نفتش عن أوليات عملية لذلك فهذا ما لم تهتم السيريالية بالبحث عنه ولم تهتم الأدونيسية كذلك. لكن الكلام عن دينامية وتوحيد لم يكن يحتاج إلا إلى هذا الإنجاز الذى هو استنفاد الذات فى اللغة واستنفاد اللغة فى نوع من التفجر النووي. لقد وجدت مرحلة كلمتها، كنا بالتأكيد فى حاجة إلى ذلك للأم الذات المبتورة كما يقول «شايهان» وتحديد نقطة ابتداء وإيجاد إرادة أولى وإيجاد ملحمة معاصرة، أى أفق وجدوى ومعنى للصراع. ثم أن الشاعر بوصفه ذاتاً مفردة ويمكن أن تلحق به المثقف أيضاً، يستعيد هناك ذاته المفردة فحسب ولكن هيمنة خيالية وقدرة مزعومة على القيام بتبعات التاريخ.

صارت الأدونيسية عنواناً لما تريده وما لا تريده، غدت أحياناً، عنواناً لتحمل لغوى ولى للعبارة وهذيان غير موزون كما غدت عنواناً لسيلانات لغوية وشعرية فلكية بلا أى مركز أو نظم، كما غدت عنواناً لتفخيمات كلاسيكية وحنين قرآنى أو عباسى بحت، بذلك أمكن للعديد أن يتنقل وللجميع أن يسعدوا بهذه المجرات الكلامية التى تعيد من جديد غسل الذات والذاكرة وتماهى الآن بالتاريخ والعالم الجديد والمشروع المستقبلي. للجميع أن يسعدوا بهذه السيمياء التى لا تحرر من الجمود فحسب ولكنها تخرج من مراوحات النمو وأسئلته المعلقة وإشكاليته القاتلة إلى إعلان بداية وإلى فتح صراع له بالتأكيد ثمنه الفادح لكن أيضا نبله مأساوى ومعناه البعيد. هذا تلخيص لا تسمح هذه العجالة بأكثر منه، لكننا ونحن نتحدث عن الشعر علينا الكلام بلغة أكثر تعييناً، أدى تكرار الأدونيسية فى كل مكان وتبسطها وتسهيلها وتوسلها بفهم وغير فهم إلى رتابة شعرية وثقل شعرى.

لقد تراكمت تصورات ليس فيها غير ذهان لغوى ولا تملك من البداية غير استفراغ لغوى بلا أول ولا آخر ولا مركز ولا موضوع ولا فكرة ولا صورة، فالواقع أن النص الشيزوفرينى يدخل نفسه فى فصام لا يفتح أى حوار أو مخرج. تراكمت نصوص تملك فقط ادعاء فوق شعرى وفوق فكرى وفوق أى شكل أو دلالة بحيث لا يبقى منه سوى قشرة متحذلقة متحملة زاعمة مزعومة. لقد كان هنا التسهيل المفرط، الأرجح أن الترجيع اللغوى تحول بالطبع إلى ذاكرة ثانية. لقد عادت الفصاحة مجرد تصويت وها هى تتحول إلى تعويذ طلسمي. هكذا ندخل فى سيمياء كاملة تقريباً. ويغدو الشعر مجرد ترجيع لإيقاع أصلي. انطلق أدونيس وحده وهو بالطبع صاحب تجربة كاريزماتية كانت بالتأكيد مخيلة مرحلة كاملة، لكن التجربة كانت من القوة بحيث استعارها الجميع اليوم، وبحيث اتكلوا عليها للبدء من النهاية. إذا كنا نتحدث عن التسهيل فينبغى ألا ننسى النمط الأدونيسى وقبله النمط القبانى ومعه النمط اليوسفى وبعده النمط الدرويشي. فالحقيقة أن التسهيل هو دائماً فى إيكال البحث والسر لعمل سابق والبدء من نتائج حاصلة بل يمكن القول إن التنميط ليس بالطبع ذنب أى من الشعراء، فهو مردود إلى ما سميته فى محل سابق من هذا البحث «كيفية استهلاكنا الثقافى» ما يعنى ميلاً إلى اعتبار الثقافة تعليماً وعقيدة والعقود غالباً منها مقعد التلميذ والمؤمن، إنها نسبياً صفة أشباه المثقفين الذين يسودون لا ثقافتنا وحسب بل وحكوماتنا وأنظمتنا أيضاً.

-٤-

هل القصيدة الحديثة مسئولة عن طلاق الشعر والجمهور، والجمهور هو جمهور المثقفين لم يعد الشعر عنصراً إلزامياً فى ثقافة هؤلاء كما كان من قبل. كان تذوقه وروايته جزءاً من تربية المانداران الغربي، كما هو الأمر تقريباً بالنسبة إلى الخط عند المانداران الصينى

أو حتى العربى فى وقت ما.
لقد انفقد هذا الماندارن ولم تبق قواعد واضحة لتربية مثقف حديث. عدا السياسة لا نجد فى الواقع أى إلزام آخر، مع ذلك فإن الحنين إلى الماندارن جزء من حنين إلى رموز موحدة أو نفترض أنها موحدة. لم يغفر المثقف العربى للشعر الحديث أنه هدم هذا الرمز وأنه غدا ثقافة أقلوية، لم يغفر له ذلك وبدا له أنه بانفراده يهدم ذاتاً عربية مزعومة ويهدم جسوراً للتواصل ويحرم العربى من حداء ضرورى لمسيرته، ربما نفهم من ذلك لماذا ظل الاشتباه ثقيلاً بالحركة الشعرية الحديثة ولماذا اتهمت يوماً بالشيوعية ويوماً بالعمالة للأمريكيين، ولماذا ظلت بالنسبة إلى كثيرين طارئة وأجنبية، بدا الشعر لكثيرين مرتداً خائناً، فتحوله إلى لغة خاصة كان يحرم الجميع من بقاء لغة موحدة كان ترجعها وذكرها عزاء فى سنى القحط والجفاف والتراجع، وربما بقيت لكثيرين المحل الوحيد لحلم جامع وذاكرة مشتركة، يمكننا أن نفهم حزازة المثقفين ضد القصيدة الحديثة وإبقاءها مع استثناءات نادرة فى هامش يضيق أو يتسع لكنه للآن لم يغد فى كلاسيكيات الثقافة العربية ولا تراثها، الراهن.
مع ذلك فإن القصيدة الجديدة المنشقة كانت مع انفرادها وأقلويتها وربما للسبب نفسه قادرة على إنتاج حركة شعرية عربية جامعة، فالأرجح أن رقعة السجال والتفاعل لم تكن فى يوم أوسع منها الآن أو أكثر مشاركة وشمولاً. وجدت ثلاث بؤر لهذه الحركة هى العراق بالغناء الصاعد من قلب المكان والطبقات التاريخية ولبنان وسوريا بالتجريب والباروكية البلاغية والوساطة الغربية، ومصر بواقعية ووضوح وضبط للخيال واللغة. هذه بالطبع توصيفات سريعة ومتواترة، مع ذلك فإن أياً من هذه المدارس لم تصمد فى مكانها، كانت هناك باستمرار هذه الريح التى تنقل اتجاهاً من أرض لتزرعه فى أرض أخري. وكانت هناك أيضاً هذه القدرة على الانشقاق العنيف أو السلمى فى كل مكان. لقد لاحظنا كيف انتقلت الأدونيسية إلى مصر والمغرب والعراق منزاحة هكذا بالتدريج عن بؤرتها الأولى.
ثم يمكننا بالمقابل أن نلاحظ كيف أنزرعت القصيدة العراقية اليوسفية غالباً فى لبنان وسوريا ومصر والمغرب، فيما كانت تواجه ردوداً أخرى فى العراق. ليس اختلاط البؤر وحده الملحوظ بل امتداد الحركة إلى الأطراف وبزخم مماثل لما لها فى البؤر الأساسية، إلى أن بدا أن صعيداً واحداً يشمل الأطراف والمراكز، وإلى أن المراكز تغدو بالتدريج تاريخية، فى حين أن التفاعل والتجاذب يجريان على خارطة أخرى. كل هذا يرينا كيف أن القصيدة الجديدة كانت أيضاً جزءاً من حلم حديث قفز فوق الحدود واتجه دائماً إلى بناء خارطة خيالية توحيدية. لم يكن الشعراء العرب فى يوم على هذه الدرجة من التعارف والتعاطي، على رغم أن الإقليميات الضيقة طالما كانت تخفى شعوراً متأخراً بالذنب

لانقلاب على الآباء التاريخيين واستضافة آباء بدلاء مكانهم. هذا ما يفسر شوفينيات تأتى غالباً متأخرة وفى غير وقتها ومكانها. ففى لحظة بناء الدولة القطرية يجرى الانتباه المتأخر إلى صيانة الحدود. مع ذلك فإن التوحيد الشعرى الذى يدور أحياناً حول أسماء كالحضور الخاطف لمحمود درويش يعنى أيضاً إيصال الحركة بلغة مترحلة وسجال مترحل، ويطرح سؤالاً حول صلة هذه الحركة بيئات مختلفة. إذ لا نقبل سهولة بداوة الأنماط الشعرية وقدرتها على الأنزراع فى أى أرض من دون أى مقاومة كبيرة من تقاليد وتراث محلى ومن دون تكيف جدى لها مع المناطق الجديدة.

ذلك يوحى بأن الحركة الشعرية شأنها شأن روافدنا الثقافية الأخرى عائمة وبلا جذور، قدرتها على التنقل والانزراع تلقى ظلاً على كل التراكم والتجذر الثقافى فى راهننا اليوم، بل تلقى ظلاً على علاقة الأسئلة بالواقع وتشعرنا بوجود حاجز شبه فصامى بينهما. وإذا بدا لأول وهلة أن الشعب العراقى عراقى على نحو ما والتجربة السورية اللبنانية تجربة لبنانية سورية على نحو ما. فإن القدرة على الانتقال من دون تعديل أو تكييف تجعلنا نقلل من تقدير المسحة المحلية، أو تجعلنا نشعر بأن التعميم والانتشار هما أيضاً من فقدان عناصر مقاومة وممانعة جديين فى سجالاتنا الثقافية، مما يسهل إنتاج ثقافات صورية وذات وجود شكلى إلى حد بعيد.

لا يبدو بيان الـ ١٩٦٧ العراقى الذى كتبه فاضل العزاوى مع سامى مهدى واضحاً. لا نعرف إذا كان الغموض هو ثمن تسوية بين الشيوعى الذى سيغدو طريداً فى ألمانيا والبعثى الذى سيستقر بين بارونات الحكم الصدامي. بالكاد نفهم أن البيان انقلاب على السيابية، ليس نقد سامى مهدى للسيابية فيما بعد ذا قيمة نظرية لكن يمكننا أن نستخلص منه أن الرومانسية أضعف رواسب أو روافد القصيدة السيابية، وأن هذه القصيدة ليست حديثة بمقدار. فى الغناء الذى لا ينزل كثيراً عن الذرى العاطفية والتدفق الأشعث والسليقة التى تربح أحياناً على البناء ما يفسر ذلك. لابد من أن الكلام عن الحشو والثرثرة واللجوء البرانى إلى مفردات أسطورية يقع فى ذلك السياق. لكن السجال حول البناء على هذا النحو يظل تقليدياً مادام لم يشفع بنظر جديد فى الشكل والتأويل. فى ضوء ذلك لن تكون القصيدة السيابية فى الأغلب فالتة إلى هذا الحد، لكن الانقلاب على السيابية قد يجد ترجمة أفضل فى أعمال العزاوى أو أعمال سامى مهدى نفسه، أين سيولة السياب من سيولة العزاوي؟ لكن سيولة العزاوى هى تحويل القصيدة إلى ما يشبه الكولاج الجرائدي، إنها لا تخرج الآن من بؤرة وجدانية بقدر ما تنشر فى نوع من «النشرة» المدينية حيث يتكلم الواقع نفسه من دون إعلاء وجداني، ومن دون تحويل مجازى كبير وبالطبع من دون أى أسطورة شخصية . يسعى سامى مهدى إلى قصيدة ملموسة ذات صرامة أسلوبية، لكن المهم هو أن الواقع يتكلم من دون شطح غنائى أو عاطفية نافرة.

لا نعرف ما إذا استطاعت قصائد العزاوى أن تكون شعراً بقدر ما هى نقد شعر، لكن المشروع الشعرى الذى انطلق منذ «قصائد مرئية» من أسس مغايرة ظل وحده يتقدم نحو بناء بديل، مشروع سعدى يوسف بدأ من دون بيان وتقريباً من دون نقد شعر، مع ذلك فإن ترجمات سعدى العديدة تنم أيضاً عن خياره الشعرى. ما تجنبه هو الإنشاد والأسطورة الشخصية وبالطبع البيان الشامل. لقد أوجد لغة ذات وزن وحجم وحدود مادية، لكن مع خفة وشفافية وتسرير لمحات من تاريخ وخارج وسرد وتساؤلات واستخلاصات ذكية تتعالق بإيقاع محولة القصيدة إلى فضاء مركب مفتوح ومغلق.

إنه مزيج مخصوص من إشارات وثائقية وسيرية وفانتازية يتصفى بموسيقى داخلية ويبدو فى النهاية شخصياً وعاماً حيادياً وحميماً واقعياً وفانتازياً سردياً وغنائياً. مشروع سعدى كان فى أساس جناح فى شعر السبعينيات. يمكننا الكلام عن هاشم شفيق كاستمرار وإضافة، فيما أكمل الآخرون انقلابهم باتجاه قصيدة برسية أدونيسية بركاتية المحنا إليها من قبل.

– ٦ –

بدأت قصيدة النثر مع محمد الماغوط وأدونيس وأنسى الحاج وشوقى أبى شقرا، وبالطبع مع جبرا جبرا وتوفيق صايغ وإبراهيم شكر الله، هذا بالطبع تاريخ لكن الأكيد أن قصيدة النثر كقصيدة التفعيلة نوع وما يندرج تحته ليس واحداً. هناك أكثر من قصيدة وأكثر من عالم ووجهة. هذا بديهى لكن بداهته قلما تتجلى للنقد الشعرى الذى يفرد لقصيدة النثر باباً على حدة، كأن الجدل حول مشروعية هذا النوع استهلك النقاش حوله وظل من حينه يراود البداية. لقد تراءى أن قصيدة النثر هى حدث السبعينيات وما بعدها، وظلت قصيدة النثر هى الحدث الأساسى من دون أن ينتبه كثيرون إلى أنه أيضاً غرق فى تفريعاته وما يحدث فيه. وإلى أنه لم يعد ابن الشعر الضال الذى ترجى عودته فلقد أنجب أنسل وصار له أبناء وأحفاد وسلالات ومن اللامجدى أن نبقى عند صدمته.

من يراهنون على أن قصيدة النثر هى الحدث الأساسى فى السبعينيات، وما بعدها لا بنتيهون إلى أن ذلك قد يكون نتيجة بمقدار ما هو سبب. قد يكون الحدث الأساسى الفعلى سلبيا وغير مرئى، إذ يصعب أن نلاحظ أن المسألة هى فى ما لم يقع أو توقف عن الحصول. إلا أن الحدث الأول بالنسبة إلى هو نضوب شعر التفعيلة بعد السبعينيات وتوقفه عند شعراء الجيلين الأولين أو الأجيال الثلاثة الأولى فى حساب آخر. إذ يحير أننا لا نعرف اسماً لافتاً بعد هذه الأجيال ولا نجد قصيدة مبتكرة حقاً فى ما بعد السبعينيات. لم يتوقف شعر التفعيلة كما لم يتوقف الشعر العمودى أيضاً، لكن شعر التفعيلة يبدو وكأنه وصل إلى تمام مقلق. لقد اكتملت نماذج أصلية واستنفد البحث والتجريب، وانتهى

الأمر إلى دوران حول النماذج الأصلية وإعادة إنتاج وتنويع على إنتاج وتفريع منه. هذا هو الحادث الأهم وهو حادث حقاً بمعنى أنه ليس حتماً ولا نتيجة ضرورية، إذا بدا أن نضوب الشعر العمودى حصيلة تاريخية، فليس هذا شأن شعر التفعيلة الذى لم يكد يكون له تاريخ. إن جيلين أو ثلاثة لا تكفى للإرساء والتأسيس فكيف يمكن أن تستنفد كل التجربة وتنهيها. لقد استهلكت الفترة الانتقالية بين العمودى والتفعيلة جانباً من هذا الوقت القصير أساساً والذى لا يكاد يتجاوز عمر جيل شعرى واحد فكيف لا يصدمنا توقف التفعيلة، وكيف لا نجد فى ذلك عطالة كبيرة وداء عضالاً، وكيف لا نحاكم كل ما أسميناه حداثتنا الشعرية وربما إنتاجنا الثقافى كله بهذه العين. وكيف لا نتساءل بجدية عن التصحر الذى أصاب هذه القصيدة. نتساءل إذا لم يكن هذا شأن شعرنا كله وثقافتنا كلها. وإذا كان النفس القصير والمدى القصير والتجربة القصيرة بالتالى عوارض متأخرة لمرض أصلي، إذا لم تكن السرعة إلى الجواب والقطع والتمام داء أصليا. أما المقلق بالطبع فهو سعادة مراهقين بالشعر والثقافة بما حدث وتجييره لحساب قصيدة النثر التى ستعانى من التصحر والجفاف ذاتها إذا لم نحسن هذه المرة التفكير والبحث . الاستنتاج بأن التفعيلة ذاتها هى التى انتهى عمرها لا يقوم على أساس، إنه عقل استبدالي، عقل قطيعة واستئناف بدء هو الذى يوحى بأن قصيدة لا تقوم إلا باستئصال قصيدة. يحاول محمود درويش فى محاولات ناجحة أن يسبر فضاءات جديدة لقصيدة التفعيلة ويحتاج الأمر إلى إرادات مماثلة بالطبع. قصيدة النثر ليست تطوراً تاريخياً للشعر ولا مرد مرحلة متطورة أو غير متطورة من مراحله، إنها نوع أدبى آخر بين النثر والشعر، ويمكنها أن تكون بين الفلسفة والعلم والسرد والشعر ولم تقم لتكون وريثاً ولا بديلاً وإنما لمدى آخر من الحركة والمزج والتركيب.

-٧-

بدت قصيدة محمد الماغوط مكتملة وكافية بحيث إنها لم تحتج إلى مبرر، لم تحارب للدفاع عن نفسها، لم يتذكر كثيرون فى حينها أنها بلا وزن فقد شغفتهم أولاً صورها الانفجارية المشقة والسيرة الصعلوكية التى تقدمها. فضلاً عن الاحتجاج الذى يغدو فيه الشعر ملكوت البراءة والريفى المقتلع جواب الشوارع راوية الحقيقة. كتب هذا الشعر ليحظى بالتعاطف الذى يستحقه. لم يكن فيه أى اعتداء أو استفزاز لأى من مثلنا الأدبية، كان بالعكس تحدياً إيجابياً واضحاً لقصيدة التفعيلة. لقد حمل بساطة أكبر الرسالة التى لا تقدر عليها قصيدة التفعيلة، فهذا المزيج من السيرة والغناء والاحتجاج لم يوجد بهذا القدر من البداهة والنفاذ والانسياب فى شعر آخر. لم يبد شعر الماغوط لفقدانه الوزن مارقاً. كان بالعكس يملك ما جعله بسرعة مثالاً فى الشعر والنثر. غدا الفن الماغوطى نموذجاً لغناء

المغدورين. لقد أتى الماغوط إلى النثر من دون أطروحة نقدية. وصل إليها بالبساطة التى وصل إليها رائدها الفرنسى اللوزيوس برتران وسعى فيكتور هيغو عمود الشعر الفرنسى يومذاك وسعه ليجد له ناشراً بالبساطة التى انعطف فيها بودلير إلى قصيدة النثر بدون أى جرح ولا معاضلة، كانت عملية سلسة وسلمية إذا جاز القول لقد أوجد الماغوط لغة أكثر حركية وأوسع تعبيراً وأكثر مطابقة وأكثر تشعشعاً وأشد وضوحاً وهجومية فضلاً عن كونها ذات غناء طازج وعضوى ومتحرك وذات بيان إيجابى وفلسفة بسيطة إلى جانب المهمشين والمقتلعين كان بوسع كل هذه العناصر أن ترسى نموذجاً جديداً بأقل درجة من الخلاف.

لكن «شعر» كانت تريدها حرباً. كان على قصيدة النثر أن توجد كتهديد وكانشقاق. وأن تكون استفزازاً خالصاً. كتبت «لن» بحبر هذا الاستفزاز القصدي، إذ بعد نصف قرن تقريباً على كتابها لاتزال صداميتها بادية ولم تستوعب فعلا فى أى ذاكرة وأى تراث. لاشك أنه كتاب غريب لكنه أيضا كتاب مجتهد، إنه نوع من ورشة كتابية فعلية إذ الكتاب من ناحية أخرى حمل تمارين وتطبيقات واقتراحات وأشكال وتجارب، إنه مختبر كامل ومن العبث اعتباره مجرد ارتجال وشطح كلامي، لكن «لن» و«الرأس المقطوع» بعده يظلان إلى الآن مستحيلى القراءة تقريباً. فالتكوينات الكاوسية الموجودة بوفرة فيهما صلبة وصادة وغير قابلة لأى تحويل. إنها نوع من الأنتى لغة. وبلغة بلاغية أقرب، نوع من المعاضلة والتمحل المقيمين، فهى موجودة كاعتداء صريح. يصعب إيجاد مجرى إيقاعى لتراكيب كهذه لكن يصعب أكثر إيجاد مقابل دلالى لها، إنها عديمة الشفافية وقلما تشع بأى إيحاء، وأكثرها يبقى على حاله من الثقل التكويني. نصوص كهذه كانت بالتأكيد من أول أمرها سعياً إلى الفتنة، إنها لا تعلن الانشقاق فحسب لكنها موجودة علناً كفضيحة أدبية ولغوية. اقترنت قصيدة النثر، كما فصلتها «شعر» بهذا التخريب كما سماه أنسى الحاج. ومنذ ذلك الحين فإن قصيدة النثر هى هذا الشقاق والاعتداء المعلن، هى هذه المعاضلة للإيقاع والصورة والمعني، إذ لا نجد غالباً وراء المعاضلة شيئا ولا نحظى بالمقابل بكثير من الاشراقات والصور الانفجارية والكلام المشعشع.

نصوص شوقى أبى شقرا الآتى إلى النثر من الشعر أكثر ألفة للنظم والتوقيع، أن نصوصه المؤلفة من نثرات خفيفة ولاهية وخالية من أى مضمون درامي، هذه النصوص المصنوعة بإهمال متعمد وأحيانا معلن للفصاحة، تفعل ذلك بقدر من التحنك إذ تتلخص من طبول الفصاحة لكن بإيقاع عيدى مرح وخفيف. إنها تستكمل التقطير الإيقاعى الذى انشغل به الشعر اللبنانى لكن من دون أجراس رنانة بالطبع محولة النص كله إلى تداعيات إيقاعية. نص شوقى أبى شعرا فى أفضل حالاته ذو مفهوم صارم للشعر، إنه لا يجده خارج هذا المس الإيقاعى ويحاذر من أن يختنق فى أى مصيدة أخرى فى الموضوع أو

بالمعنى أو الموقف لذا تبدو قصيدة النثر مع شوقى أبى شقرا عدوة للموضوع والمعنى ولكل قصد فى الشعر.

لقد جاءت قصيدة النثر ولكن كاستفزاز صريح، لم تكن فقط طريقة فى الكتابة أو النظم فخلاف قصيدة التفعيلة كان لقصيدة النثر بيانها الشعرى والفلسفى وضمناً السياسي. إذا لم تكن قصيدة متشائمة دائماً (قصيدة المرضى والسرطان) فأنها سلبية بالتأكيد. بدا الإيجاب الماغوطى ساذجاً هنا وكذلك غناء المهمشين والمغدورين. فقصائد أنسى وأبى شقرا ومن جهة أخرى أدونيس تحصن الشعر من التورط برسائل معلنة إلى الخارج. تحصن الشعر الذى لم يعد مجرد شكل أو نوع فني، فقد تحول إلى أقنوم بذاته وفى داخله ومنه وإليه تتم الثورة والتدمير. القطيعة اللغوية والقطيعة الثقافية هما عنوان هذه الثورة وإذا لم يكن مهماً تحديد الغاية، أهى ولادة من الذات كما عند أدونيس أو تقويض ذاتى كما عند أنسى أو لعب حر كما عند أبى شقرا فإن الشعر وحده كان مفجر أو مخرب أو مدمر هذه اللغة التى تحمل كل تاريخنا العبودي، لقد أصاب رأس الأفعى بالضبط إذ لا سلطة للتقليد والانحطاط من دون أن يكون أساسها فى هذه اللغة المقدسة. لقد قتل المقدس على نحو ما وانفك السحر عن كل ماضينا العجائبي. هكذا كانت نخبة معزولة ومن أى تقليد سياسى فعلى ومع انحياز وراثى لليمين النظامى تقوم بالثورة «الحقيقية» ليس نيابة عن أحد، إذ أن مقتها للسياسة كان عنيفاً بالنظر إلى هيجانات الشارع، لا ننسى أنها كانت المرحلة الناصرية. كانت الثورة داخل حرز التراث والماضى فالقصيدة النثرية ومن دون أى تبعات سياسية من أى نوع، كانت انفجاراً فى داخل القلعة، كانت ثورة كاملة ولكن من دون أى موقف سياسي. ففى مجلة «شعر» حيث قوميون سوريون اجتماعيون ولبنانيون كانت هذه الثورة «الأرستقراطية» رداً نظيفاً وغير مباشر على حراك جماهيرى هائل رفع صورة القائد وأمجاد الماضى والإيمان الدينى بالشعب مع الاتهام المسبق للغرب. لقد اعتدى على اللغة. لم يتطلب هذا أكثر من أفراد جسورين وأحرار، إنهم الأنوات الكبيرة والدراماتيكية الجديرة بمغامرة كهذه ، أنوات ستتجلى فى مهيار الدمشقى وفى مونولوج «لن» الطويل حيث يتحول الشعر إلى سيرة عليا، إلى نمذجة وتشخيص كاملين.

لاشك فى أن السيريالية لعبت فى كل ذلك لقد قرنت الأدب بالثورة لكن السيريالية رفضت أى استقلال للأدب بينما احتكر الشعر الثورة فى أدبيات «شعر». بهذا الاحتكار غدا بديلا للثقافة كلها فحسب بل وللتاريخ أيضاً. سيكون الوقت إذن سانحاً لتضخم نرجسية الشعر إلى الأوج ولامتلائه ببيانات تدمير وقتل أب وولادة من الذات. سيكون لكل ذلك طابع سحرى تقريباً، فاللغة القديمة كانت خلقاً جديداً وألفاظ الرفض والخراب والمرض كانت بحرفيتها مفاتيح سحرية، لقد سطرت هذه النصوص الطويلة التى حوت كل شىء لتكون أناجيل للمستقبل. لم يهتم أنسى الحاج بالمستقبل لكن «لن» كانت بياناً تدميرياً، ولم يهتم

أبو شـقـرا بأى قـصـد لكن بدأ من لا لـغـة ومن دون أن يظهـر أى عنف من أى نوع كـانت الفصاحة قد جرى تقليمها ونزع أسنانها وتحويلها إلى لعبة. كان الشعر إذن هو إنجيل التحرر الجديد، لكنه بذلك بدا متجاوزاً نفسه باستمرار، بدا أقرب إلى حركة شاملة، إلى قيادة أركان للثورة والتجديد والمستقبل. كان الإلهام النهضوى والإلهام السيريالى رديفين هنا، لكن هذا جعل من البيانات الشعرية وحتى النصوص ، على رغم عدائها للمباشرة الجماهيرية عامرة بتخطيطات أيديولوجية، إن «لن» و«أغانى مهيار» دعوتان بهذا المعني. لنقل إن قصيدة النثر كانت راديكالية، الأمر الذى لم تكنه تماماً قصيدة التفعيلة، راديكالية إلى الدرجة التى غدت فيها «الثورة الحقيقية» فى وجه هيجانات الشارع، لكن من دون أى تصور سياسى كانت «الثورة الحقيقية» محاصرة فى قفص . كانت كل تجلياتها استفزازاً حاداً لكن عقيماً أحياناً للغة. ربما هيأت للشعر مكانته فى العربية وأسطورته عن نفسه فيها ادعاء القيام بتبعات التجديد والانقلاب، لكنها تبعات فوق إمكانه وطبيعته. فالشعر الذى هو تقريباً قانون لغوى والذى يتصل بطبقات متعددة من تاريخ اللغة ليكون مركز الثورة اللغوية أو أن يتصدى لمستقبليه مفتوحة. أغلب الظن أن الرواية أقدر على ذلك، ومهما يكن فإن الثورة الشعرية كانت ضئيلة الحصاد بالنظر إلى ادعائها الطنان. كانت النصوص المنتجة عامرة بادعاء ليست فى مستواه غالباً. إذ أن مجموعة من الألغازات أو السيولات الكتابية لن تملك بالضرورة هذا الاستشراف المستقبلى والريؤيوي. سيكون الخلط والصراع ممكناً دائماً بين البيان النظرى والمنجز الحقيقي.

ليس هذا هو التناقض الوحيد، الأرجح أن الحركة كلها واقعة فى شبكة من التناقضات لعل أهمها أن الادعاء الثورى كان يتمتع فقط بمخيلة شكلية بالكامل. كانت الثورة الشاملة من جانب ومن جانب آخر قصيدة تتعبد لنفسها أو لغة تتمرأى فى ذاتها، فالراديكالية الجديدة حملت معها من النواهى ما يلزم الشعر بأن يتجنب أى تراسل مع الخارج. ألزم الشعر بأن يكون حجرة داخلية تعيش فى نور نفسها، هكذا انتفى الموضوع تقريباً، كما انتفت المباشرة وانتفى بالطبع كل سرد أو وصف وما عاد فى وسع الشعر إلا أن يدور حول موضوع المواضيع وسيره السير والشعر الأعلي. لم تكن الراديكالية سوى هروب إلى الأمام من حصار فعلي. لقد عبر عن صعوبة التغيير الهائلة بأكثر إعلانات التغيير دوياً. تكفلت دائماً بالثقافة العربية ماكينة كاملة من الشعارات بالتغطية على غرق العجلات فى الرمل وصعوبة التقدم العظيمة.

أدت راديكالية قصيدة النثر إلى استتباعها لفلسفة غريبة عنها وتحويلها إلى تابو بمجرد قيامها والنتيجة قطع صورى جعل الشعر يضخم مغامرته اللغوية ويحولها إلى نهاية فى ذاتها، يصعب القول إن ذلك وسع على قصيدة النثر أو جعلها تظهر ما فى طاقتها لقد تمت محاصرتها فى علبة أيديولوجية ثم محاصرتها بعد ذلك فى قلب شكلى.

بدا أن قصيدة النثر فى حرج من اسمها، لم يجده نقادها فقط متناقضاً بل العديد من شعرائها أيضاً لقد شق عليهم أن ينسبوا شعراً إلى النثر أو نثراً إلى الشعر. وهناك من قام بمحاولات إنقاذ سريعة فوضعت أسماء أخرى لكن المشهور غلاب. لم يكن هذا جدلاً حول الاسم بقدر ما هو حول المفهوم. ظلت قصيدة النثر تحمل كلمة النثر فى اسمها كعار غير مفهوم، أو تهمة صريحة. لم يكن النثر مطلوبها بل الشعر. والشعر من دون أى زيادة إذ طالما ألزمت القافية وألزم الوزن الشعر بالحشو والزيادة، ولم يتحرر الشعر منهما ليدخل فى النثر، بل ليزداد خلوصاً للشعر. هكذا كانت قصيدة النثر، عند نفسها أكثر اشتغالاً بالشعر وتكرساً له، وهكذا بدت كلمة النثر فى اسمها نافلة، شاءت قصيدة النثر أن تكون أقل حشواً وإطناباً وتزيداً. شاءت أن تكون أكثر كثافة وإيحائية وتحويلاً، وبالطبع أصفى غناء وإيقاعاً. بوسعنا القول إن قصيدة النثر سابقت قصيدة الوزن على شعريتها وكان رهانها بالطبع أن تكون أعلى شعرية من قصيدة التفعيلة وأن تثبت هكذا نفسها بديلاً أو منافساً على الأقل. هكذا بدت قصائد النثر أكثر انغلاقاً واستقلالاً بالشعر وانطواء وتجنباً لكل ما يشى بمناسبة خارجة للقول أو يمت إلى مقابل خارجي، شاءت قصيدة النثر هكذا أن تتلخص من كل اشتباه بالنثرية، وإذا استثنينا نسبياً الماغوط فإننا نقع على شعر أشد تصفية وانغلاقاً مجازياً وتصعيدا غنائياً من شعر التفعيلة.

لاشك فى أن قصيدة النثر الأولى فعلت ما فى وسعها لتتبرأ من النثر، كان هذا اسم أطروحة تقيم بين النثر والشعر جداراً وتقوم على جوهرية الشعر واستقلاله. بعيداً عن اسمها أخرجت قصيدة النثر من نطاقها تماماً، ما كان ممكناً أن تتميز شعرية النثر أو جمالياته. لقد وضعت علامة سوداء على السرد والخبر والوصف والمناسبة والتفسير والمناقشة والبحث والاستخلاص والتفلسف. كان الشعر هكذا عملاً جوانياً يتجنب أن يستعير من الخارج اسماً أو مناسبة أو موضوعاً. كانت الذات على هذا هى موضوع المواضيع وسيرة السير، هكذا كان على الشعر أن يعيد مغامرته ذاتها فى كل قصيدة. ففى كل مكان كان الشعر يعيد تعريف جوهريته وقطيعته وداخليته.

ربما لهذا نجد أنفسنا أمام مطولات مستمرة، إذ لم يكن للقصيدة أن تبدأ من لقطة أو شظية أو حيز محدود، كان أمامها موضوع المواضيع، كان الشعر كله أمامها، وكان عليها أن تبنى نفسها دائماً كعالم مواز كذات أخري. هكذا نجد أنفسنا دائماً أمام «الكتاب» الكتاب حيث لا قصيدة ولكن شعراً جواباً يستفرغ اللغة ويستفرغ العالم إلى أخرهما. إذا كانت هذه التجربة الملحمية مغوية بالتأكيد فإنها تحمل أيضاً طابع استحالتها. المطولات كانت تعيد دائماً التجربة إلى أولها، وفى كل مرة كان العمل الشعرى يقدم نفسه كسفر تكوين جديد للغة والكون . هذه الرحلة كانت تفقد نفسها غالباً وتتحول بسرعة إلى ترجيع فقير وإلى تراكم لغوي.

تجربة كهذه كان يمكن أن تبدو لشعراء من جيل ثانٍ مدعية وزخرفية ومغلقة إلى حد بعيد، سرعان ما تكلست وتكلس معها مثال الشاعر الجوهراني قدموس الذات واللغة، بدا الشعر وكأنه منهك من قول نفسه وإعادتها، وبدا لزاماً عليه أن يجدد عهده مع اللغة والأشياء ومع نفسه وصاحبه، الأرجح أن حذلقة المطولات وسيولتها وترجيعها، كل ذلك استحال نمطاً غريباً وغير طبيعى وكان من السهل تميز وعورته وهجينه، فقد كان فى هذا نوع من شعرية متعالية بقدر ما يمكن أن تكون زائفة.

لذا كان لابد من العودة إلى نوع من بداية، إلى شعر يخرج من قيطعيته شبه الكاملة أنها عودة إلى لغة عربية محولة بالكامل، لغة لاتزال لها صلتها بمادتها الأولى ومقابلها الخارجى لغة مسننة ومادية كان لابد من إخراج الإيقاع من ترجيعية مملة والغناء من وجدانية وتشخيصية عاليتين، كان لابد من العودة للموضوع وللخارج وللسيرة وللتجربة المباشرة وللسياسة ولليوميات والعالم المديني. كان لابد لقصيدة النثر من ألا تتبرأ من النثر، لا من لغته الصحفية السائرة ولا فنونه، لا سرده ولا مبانيه ولا عوالمه، هكذا ومع بعض شعراء السبعينيات والثمانينيات: سركون بولص ووديع سعادة وبول شاوول وبسام حجار وأمجد ناصر ونورى الجراح وعبده مازن على سبيل المثال. دخلت قصيدة النثر فى النثر بما يعنيه ذلك من غناء مختلف ، من صلة أوسع بالخارج والمدينة والحياة اليومية وبما يعنيه أيضا من اختلاط أنواع وثقافات وبما يعنيه من إيجاد نص مفتوح، هكذا لا تعود مسابقة قصيدة التفعيلة رهان قصيدة النثر، إن رهانها فى علاقتها بالنثر والثقافة كلها وبالعالم الراهن، وقدرتها على أن تجد بالتدريج مفهوماً لآخر للغناء وللتناول الشعري.

شعر سركون بولص ذو لغة مادية. العالم الفعلى يبرق عبر الصور والاستدعاءات يتكون هذا الشعر من تقاطع مصادر متفاوتة. الذاكرة الشخصية والتجربة المباشرة والرسائل المحددة مع أنواع أدبية وفنية ونصوص ثقافية وأمكنة ورحلات وخرائط مدينية، إنها مادة لا تفقد آثارها فى الشعر ولا تتعرض فيه لتحويل وانقطاع نهائيين وإعلاء تام، عالم سركون بولص ينبض بين المادة الأولى والتحويل المجازي. إنه يتكلم بصوتين : نثرى وشعرى فى آن معاً. هكذا يحتفظ الكلام بحراكه وصدمته وإحالته المزدوجة.

– ٨ –

من أين بزغت الثمانينيات ، أحسب أنها بزغت تقريباً من قصيدة السبعينيات ، ولا أعرف إذا انفصلت بما يكفى عنها، السبعينيات سن نضج قصيدة النثر والثمانينيات وما بعدها سن غلبتها، غدت قصيدة النثر بتسارع كبير مهيمنة فى كل مكان تقريبا، ومع قصيدة النثر بدا أن الحيز الشعرى يفقد حدوده ويتداخل مع النثر، حصل هذا بتوسع جعل الشعر غير مستقل بعد بقاموسه أو موضوعه وحتى إيقاعه ، وبدا أحيانا مقترباً وحساسية

وأحياناً تقنية. الأرجح أن مفهوم الشعر لحقه لذلك قدر من الإبهام، بدا أن تراث الحداثة كاف لقصيدة الثمانينيات وما بعدها لكن تنزل الشعر من الشعر أو حتى من الأدب لم يعد قاعدة. انفتحت أبواب أخرى كالسينما بالتأكيد وليست السينما وحدها فهناك الغناء والرواية والمسرح والصحافة. لاشك فى أن الصورة السينمائية هنا تتداخل بالصورة الشعرية لا تحتاج الصورة السينمائية إلى أكثر من لغة توضيحية والحق أن لغة القصيدة الجديدة فى الثمانينيات وخصوصا ما بعدها بدت شيئا فشيئا بعيدة عن أى مفهوم سابق للغة الشعرية. اللغة هذه المرة لا تبدأ من المعنى فانتظار المعنى من التأليف الصوتى لم يعد الأساس تقصد المعنى وتوليد الإيقاع من لعبة المعنى نفسها غلبا، أى أن فى تقطيع المعنى وتوازى المعانى وتكرارها وتوزيعها تشكيليا وقصها ووصلها وحسابات النطق والصمت فيها وضغطها وبترها أو تسييلها أو ترتيبها أفقيا وعموديا، خطيا وتشبيكيا، تناظرها أو تضادها كل هذا الأشبه بالسيناريو بدا لعبة أخرى للقصيدة، الأمر الذى يطرح مجددا سؤال اللغة وسؤال الإيقاع، لا نعرف إلى أى حد استطاعت قصيدة الثمانينيات وخاصة ما بعدها أن تستوفى هذه اللعبة الأخرى.

اللغة فى قصيدة الثمانينيات وخاصة ما بعدها غير متعددة الطبقات أنها لغة السطح الواحد، إذا جاز التعبير لا يناط الأمر الآن بتعدد المعانى واحتمالاتها فهذه القصيدة لا ترتاح للتوليد اللغوى والتناسل اللغوى ولا تحتاج حتى لطبقات المعنى العديدة، إن حصر المعنى مهم لديها قد لا يكون واحديا لكنه أيضا ليس جنونيا ولا مفتوحا على كل المعاني، ذلك يفترض ألا يكون للكلام عمق مبالغ به أو خفاء لا يدرك. التسطيح لا السطحية بالطبع سمة النص الثمانيني وما بعده، أتكلم هنا عن شيء يشبه التسطيح فى الفن التشكيلى وفى بعض الروايات الكتابة فى القصيدة الثمانينية وما يليها مرسومة كما هى فى ظاهرها لا فى ما وراءها أو إيحائها فحسب. التوهيم هنا ليس الأساس ولا السحر ولا الاحتفال . شعراء الثمانينيات وما بعدها يحسبون أن الإبهام والتوهيم أساسا كتابة مضى وقتها، أن كل هذا البذخ الخيالى ليس ملزما وليس ملزما أيضاً الإيماء الخفي. الأرجح أن هذه الكتابة لا تبالغ فى ابتكارها وخصوصيتها وثقلها الإيحائى والأسلوب أنها كتابة تأخذ كثيراً بالظاهر وتبتعد عنه بحساب.

ليس فى كتابة الثمانينيات وما بعدها هذا الازدواج بين العمق والإبهام، بل ليس هناك الإيحاء بالعمق عن طريق الإبهام، إذ لا يمكن التضحية بكل شيء لإظهار الخصوصية. لنقل أن شاعر الثمانينيات وما بعدها يرى أن الإبهام والغموض تقليد قديم ولا يرى بالطبع فى الوضوح قصور خيال الوضوح بالنسبة إليه أساس والوضوح لا يعنى انتهاء الفن ولا ضيق اللعبة وانحصارها إذ يمكن التوليد تحت شمس الوضوح، ويمكن الاستمرار فى جدل المعانى وجدل الصور من دون الدخول فى مناطق مظلمة.

شاعر الثمانينيات لذلك لا يبدو تحت وطأة لا وعى هائج مظلم، الوضوح والوعى ليسا بالنسبة إليه غير شعريين، كما أنه ليس مهووسا بالخصوصية والأسلوب هوس سابقيه، لا تتطلب الخصوصية منه كل هذا الانحراف الكتابى الذى يجعل الشعر فى أحيان مستخلصا بالكامل. الأرجح أن اللغة كما يريدها شاعر الثمانينيات وما بعدها تتميز بشىء من العموم ليست تماما إبلاغية لكنها فى الأساس تواصلية، بعض شعراء ما بعد الثمانينيات يبالغون حين يقولون إن اللغة أداة فحسب، الأرجح أنهم يقولونه على سبيل الاستفزاز والتحدى لكن اللغة مع ذلك ليست حرة تماما ولا خاصة تماما الأسلوب موجود لكن شاعر الثمانينيات وما بعدها ليس عابد أسلوب، وليس الأسلوب عنده كسر كل مشترك وكل عام إلى حد نسيان نقطة البداية. لنقل إن شاعر الثمانينيات وما بعدها يشترك مع كل فنانى العالم الراهن فى قلقهم من الخصوصية، ومن التضحية بكل شىء فى سبيل أنا الشاعر، يشترك معهم فى القلق من التوقيع الخاص ومثلهم لا يحسب أن الفرادة التامة أمر ممكن ولا يخفيه أن يشترك مع غيره فى أشياء كثيرة، بل لا يخفيه أن يقال إن كتابته لا تملك طابعا خاصا.

مع ذلك يبدو شاعر الثمانينيات وما بعدها مهووسا بسيرته إنها تقريبا موضوعه الوحيد وخبرته الوحيدة التى لا يدخل فيها تعمد أو خلق تام، لكن السيرة الذاتية هنا ليست عبادة ما هو ذاتى بل رؤيته وكأنه ليس ذاتيا وتسويته بما هو أخروى وعام، السيرة الذاتية هنا شبه عامة، فما يهم منها هو المألوف والمشترك، شاعر الثمانينيات لا يبالغ فى انفراده ولا يذهب بعيدا فى تأمله لنفسه، بل يرى فى الغالب نفسه جواب أماكن وأوقات له ولآخرين: الرصيف والشارع والبار والسينما والمقهى ليست مطارح للوحدة إنها دائماً لكثيرين ثم إنها ليست مجالا لبطولة خاصة ولا لدراما من أى نوع ولا لتأمل خاص مستوحد فى هذه الأماكن تجنب نسبى للعمق والفرادة، وما يكتبه الشاعر هو ما يحسبه لغة هذه الأماكن الظاهرية البرانية القليلة التأدب القليلة الخيال القليلة العواطف القليلة الانفعال، اللغة الوقائعية مع شىء من التذييل الذاتي. إنها ليست بالطبع ملحمية ولا غنائية جدا وستكون لذلك قريبة من الكلام، قريبة من الكتابة الصحفية، قريبة من الواقعية الإيطالية فى إفحاشها بالواقع ومبالغتها فيه، وما ينتج عن هذه المبالغة من فكاهة ومفارقة ووقاحة وغلظة، وقائعية هذه الكتابة فى جزء منها مداعبة للواقع كما أن السيرة الذاتية فيها بحث عن «أنا عامة» إذا جاز التعبير.

تبدأ القصيدة هنا بشبه حكاية توحى فى سردها بأنها حكاية كل يوم وكل إنسان، حكاية يبدو وكأنها تقال على سبيل المثال، كأنها سبيل إلى القول إنها واقعة ليس إلا وإن الشعر ليس شيئاً آخر ليس سوى مجرد واقعة بلا تزيين ولا إضافات، هكذا يبدو الشعر وكأنه لا يقصد سوى نقد الشعر وإعادة تعريفه كأن كل قصيدة تعيد التأكيد مجددا على تعريفها

للشعر ونقده.

أحسب أن شعراء الثمانينيات وما يليها لا يبتعدون فى ذلك عن شبه تقليد فى القصيدة الحديثة يقضى بأن يعيد الشعر دائماً تعريفه للشعر، قبل الثمانينيات كان الشعر يقول إنه الرفض أو التخريب أو الاحتجاج أو النضال أو الحب أو أى شىء آخر، شاعر الثمانينيات وما بعدها يفعل ذلك وإن بقدر من اللامبالاة أو التأفف.

لكن شعراء ما بعد الثمانينيات بدأوا يسأمون الحكاية المثل هذه بل انتبهوا إلى أن هذا قد ينتهى إلى تقليد آخر وقد يتحول مع الزمن إلى تشابه باعث على السأم وإلى تبسيط شبه تعليمى وإلى حجر جديد على التجربة وتحويلها مجددا إلى درس وخلاصة. أظن أن شعراء ما بعد الثمانينيات بل ما بعد التسعينيات خاصة هم الآن رهن مراجعة لذلك، أو أنه بلغ مداه كما هى العادة، لذا بدأ فن الحكاية الذاتية المبتذلة بالتراجع وأمكن أن يبدأ الشعر من الحكاية وغير الحكاية ومن الأنا والآخر والمعلوم والمجهول بلا فرق لنقل إن شعر الثمانينيات وما بعدها هو شعر اللحظة، اللحظة لا اليوم فحسب فقد تذرر الزمن إلى لحظات وتحللت الرواية إلى لقطات ومشاهد . أحسب أن شاعر الثمانينيات وما بعدها يسعى إلى القبض على اللحظة بأدوات قد يكون بعضها استلهاما للسينما، إن بصرية الشعر مجاورة للحظيته، والأرجح أن المونتاج واللحظة الحركية المركبة هما ما يتجه إليه شاعر ما بعد الثمانينيات، إذا كانت اللحظة لدى شاعر الثمانينيات بسيطة فهى أكثر تركيبا لدى شاعر التسعينيات، الأرجح أن العموم يحتاج إلى وقت ليغدو فناً وأن الواقع لا يستوى بسهولة درساً ومثالا وأن الأثر الشعرى ليس فقط بخلاصاته وأنه أيضاً صلبه وكيانه وتجربته الخاصة، من هنا أحسب أن الشعراء يعيدون مجددا مساءلة اللغة والشعر والتجربة بعد أن استنفدوا الأجوبة البسيطة.

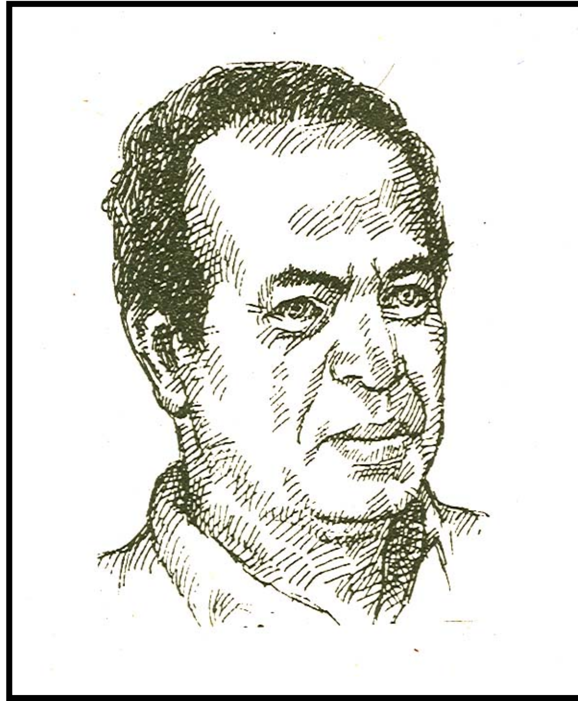
-٩-

لا يمكن الكلام عن تقهقر الشعر ولا عن تقدمه، هناك أزمة مع القارئ تعود إلى بدايات القصيدة الجديدة لكنها مع تفاقم عزلة الشعر والتحدى المتزايد لقصيدة النثر تتفاقم أيضاً، ما من حلول جاهزة سوى أن على الشعر أن يخرج من مكمنه الدفاعى لتجديد الحوار مع القارئ فحسب ولكن مع هموم العالم ومفترقاته الثقافية والفنية، إذ لا تكفى التجربة المباشرة أو السيرة اليومية لتشابكات عالم تزداد تقاطعاً وكونية واندماجاً فى استعارات كبرى. لابد لشعر اليوم أن يكون أيضا نصا ثقافياً وعابر أنواع لا تخترقه جماليات السرد فحسب ولكن أيضاً المقالة والمونتاج ولا نستبعد النص الإنترنيتي، لا نستبعد العلم ولا الفلسفة بالطبع، إن تحويل كل هذا التشابك إلى صورة يومية أو سؤال شخصى أو جماعى أو علاقة جسدية هو ما يبقى للشعر حاجة فى عالمنا. أين الشعراء العرب من مهمة كهذه؟.

الديوان الصغير

المجتمع زى الرصيف

مختارات من شعر فؤاد قاعود



إعداد وتقديم

طلعت الشايب

لم يكن فـؤاد قـاعـود الذى رحل عن عـالمنا قـبل أيام من الشـعـراء «الـتـرزية» الـذين يقومـون «بتفصيل» قصائد حسب الطلب، أو يلهثون وراء مناسبة لاهتبال فرصة «ليلة محمدية» أو «أكتوبرية» «أو مهلبية» والصراخ «إديها كمان حرية»! فؤاد قاعود الذى تابعه أبناء جيلنا منذ الستينيات عندما قدمه صلاح جاهين على صفحات مجلة «صباح الخير» وافتقدوا صوته العذب فى ليالى مصر الظلماء – وما أكثرها وأطولها – هو فؤاد قاعود الصامد النبيل حتى آخر الأيام صاحب المواقف الصلبة والمبادئ الواضحة التى لا تعرف الرقص على الحبال و«عجين الفلاحة بالحبل»، وكان يرفد ذلك إيمانه بالحياة التى تخرج فى مدرستها وبالناس الذين بادلوه حبا بحب وبالشعر الذى أخلص له فكان يأتيه سلسا مطواعا ليكون «برجاسه ومتراسه» و«خوذه فوق رأيه».

لما تكون الحلبة ما فيها مصارع
أقعد أسن البحور
وارتب الأسلحة
جعلت رمحى م «الطويل»
وخنجرى «المتقارب»
ومن «المديد» قوسى وسهمى «الهزج»
وسيبفى م «الكامل» ودرعى «الوافر».
وكعب فرسى «الرجز»
ومازلت واقف فى الميدان سافر،
لا دراعى كل ولا لسانى عجز

لذلك سيظل فؤاد قاعود فارسا من فرسان المقاومة فى تاريخ شعر العامية المصرية الذى بدأ بالاعتراض على كل ما يحول دون الإنسان وحقه فى الحرية والعدل ، الاعتراض على «الباطل المطلق سراحه» وعلى «قلة البركة فى كل إيد» وعلى «قسمة المخاليق حراس وسادة وعبيد» إنه يعترض حتى على الهواء» لما يكون مقصور على

الشـرفـات»، وعلى «الميـة» «اللـى مـا تـرضـاش تمشـى فـى العـالـى»، وعلـى الشـمس «لما توزع ضوءها من غير عدل، وتطل ع القصر بس وتهمل الأكواخ».

هذا الاعتراض الإيجابى التحريضى هو الذى يطلق روح المقاومة فتزلزل الأرض تحت أقدام السلطة الغشوم، وتخرج أثقالها لكى يصبح هذا «الزحام الماشى من غير كلام» ثورة شاملة، وليس رقصة ترقيع وتهذيب وإصلاح على إيقاع اللصوص ومستثمرى أوجاع الناس. هذا هو الإيمان بالمستقبل وبقدرة الشعب على التغيير وصنع المستحيل، فالشمس التى تسقط مع كل غروب إنما تفعل ذلك لكى تؤوب كل يوم مع الصباح الوليد، «والموت نفير ينادى ع المواليد» والهزيمة تعلم الانتصار، وبالرغم من هجائه المر لكثير من الأوضاع وللقلوب الكثيرة التى أصابها العمي، ولزمن «الرقاصة والمغنى» زمن الإعلان الذى «فيه المواليد عجايز والرجال مانيكان» ولمدينة «السبايا والبكم» بالرغم من ذلك فإنه كان يعرف تماما أن كبار الشعراء والحكماء دأبوا «من وقت فجر الوعى حتى النهارده». على التصدى للنشر والقبح والظلم والجهل بكتابة سطورهم على أوراق شجرة الأمل بينما يقول لسان حال كل منهم وهو قابض على جمرة الحزن المبارك: «العدل سيفى وكيفي، أضرب به يخشع كل قلب، حتى الظلوم والجهول، والشعب والرب حراسى وأفراسى ، أصول وأجول بالأصول، وأفرد جناحاتى على ناسي، لحد شط الوصول ، يا روح ما بعدك روح، يا عيون بتخطط ضحكها بالنوح، حافرد جناحاتى وأبوح، يا شعب أنت الصمد والفرد والمعبود، أنت التراحيل والزنود والجنود ، فكر ودبر وقيس، دا مفيش خلافك رئيس، والعدل.. سيفى وكيفي»!

لاكن حتفضل للأبد كلمتى

● وكفايه إن اللى حيقروا الأثر
حيقولوا رغم الزيف وحكم الكيف،
فى عصر معدوم الشهامه
فات من هنا ع الطريق
فارس بحق وحقيق!

● وكإنى مركب فى المحيط بتسير
جزئية فى البحر الكبير
محتوم تغير شكلها فى اليم
عارف بإنى باموت
أو راح تموت هيئتى
لاكن حتفضل للأبد كلمتى!

فؤاد قاعود

الصدمة

لو نزلت المحروسة ملفوفة القوام
أم العيون بنفسجي
من قصرها العالى وشاورت لي
لوحدى من دون الأنام
حاغمض بصرى.. ومش حارد سلام
عشان أنا من سنه
نفضت إيدى م الغرام.



لو دندن البلبل بصوته الرخيم
وضم عوده تحت جناحاته
وكنت أنا وحدى النديم
أقفل ودانى ف وش أنغامه
أهيل عليه التراب
عشان أنا من سنه
شفت الغنا كداب.



لو اصطفانى المضحك المشهور
بلعبه.. واتشقلب قصادي،
حيطل من عينى الغضب
ومستحيل حابتسم
مهما المهرج هاص وزاط
عشان أنا من سنه
عرفت إن الضحك ابن العياط



لو خصنى الفيلسوف
بحكمته المحفورة فى ذهن الزمن
وبدأ يوجه لى الحديث
حاخد طريق غير طريقه
حامشى بعيد عن خطوته والزحام
عشان أنا من سنه
مؤمن بلا جدوى الكلام



لو اتحشى فرشى بريش النعام

ولو ستارة غرفتي
مطرزينها بأجمل الأحلام
محال أغمض عيوني
مهما يزيد لومي
عشان أنا من سنه
ضيعنى نومي.



لو النجوم تنزل وتمشى فى الشوارع
لو العمارات تطير
ولو الضفادع فى الشتا عرقت
والجو أصبح فى أغسطس مطير
ولو الحمير اتكلمت بفصاحة
والنملة صبحت فى ضخامة الفيل
موش حاندهش بعد اللى فات
عشان أنا من سنه
إحساسى بالدهشة مات!!

(كتبت هذه القصيدة فى ٥ يونيو ١٩٦٨فى الذكرى الأولى للهزيمة)

الشاهد

أقر إنى شفت عند الشروق
الشمس طالعه
وأقر إنى شفتها بتنزل عند الغروب
لكن جريمة القتل ما شفتهاش،
سمعت إيه؟
سمعت موج البحر بيزمجر على بعد مليون ميل
لكنى ما سمعتش صريخ الضحية
برغم قربى من مكان الحادث.
أيوه! أنا شفت النجوم بالليل
وكان ما بينهم نجمة حمرا بترتعش،
كان لو زاد الهوا عليها حاتنطفي
لكنى ما اتذكرش وجه القاتل
مع إنه فات من جنبى واتبادل معايا الكلام.
كان شكله إيه؟
طويل قوى وقصير
وتخين.. رفيع.. أسمرانى وأشقر
لا له حدود مميزة ولا شكل ثابت
مادام فى كل قضية يلزمكم
قاتل ومقتول وشاهد
ممكن قوى .. أكون أنا القاتل أو المقتول
لكن بلاش اشهد واقول الحق.
يا بيه ف عرضك
ماليش أنا ف الطور ولا ف الطحين،
طيب حاقول .. بس ابعدو المخبرين
أنا شخص حالم.. مسالم،
من صغر سنى والمشى وسط الشجر
هوايتى م الليل والنهار

وأول امبارح
قابلنى واحد قاللى كلمة وطار
سألنى ع الساعة .. وقبل ما أقوله،
تركنى واتوغل ف قلب الغابة
وشكله كان يشبه لشكل البيه وكيل النيابة
حاضر، راح اخرس
أنا قلت م الأول ما شفتش حاجة
لكى بقى انتو اللى غصبتوا عليه
وخليتونى أقول
حصلت جريمة قتل وحشية
لكن ماليش فيها ذنب أو مسئولية
يا تقيدوها بالقضاء والقدر
يا ضد مجهول
وإن كنتوا عاوزين توصلوا للعدل
اللى سألنى .. اجعلوه مسئول



أنا لو أفوت م المشكلة دى سليم
حاقعد فى كوخى .. واقفل جميع البيبان
يحرم عليا السير فى أى مكان
هجم الخطر ع الكون ومات الأمان
ومن علامات النهاية
إن اللى شفته قصاد عيونى بيقتل
هوه اللى بيحقق معايه!!

البرواز

أنا صورة إنسان
وحياتى رسماية مخنوقة ف برواز
ملعون البرواز اللى محدد أحلامى وخانقنى،
ملعون البرواز اللى مكتف أيامى وشانقنى،
أنا صورة إنسان
كتفنى البرواز، ومساحتى ميت سنتى فى ميت سنتى،
بروازى سجانى
والشمس اللى بتطلع ملايين المرات ناسيانى،
أنا صورة إنسان مشتاق للحرية
وبقالى مليون صبحية
رسمايه مخنوقة ف برواز مطفيه.

القوقعة

أخدت وجبتى م الذكريات
وشربت قهوتي
وعن سلام النفس والهدوء
بحثت جوا وحدتى
لكنما الأصوات .. بتفوت من السدود
وتشدنى لغوغائية المدينة
ما تخبطيش ياريح على الشباك

ولا تولولى حوالين غرفتي
دى القوقعه أمان
جعلتها من ذاتى حصن بدون بيبان
جدران وأصلب من حوافر الغيلان
فى قلب كهف ليل غميق.. نظرت فيه
عرفت نفسى مين
لكن فى نور الشمس ياعيون
بيلمع السراب ويختفى اللباب.
بلاش تسرسب يا قمر ضياك
من كوتى الوحيدة،
أنا.. لا يبكينى سقوطك فى الغيوم،
ولا يفرحنى خلاصك م الضباب
ولا كنا يوم صحاب
فقدت شوقى للبحور
لما لقيت حوافر الحيتان
ممددة على الشطوط
وشفت فى الكبينه أخطبوط
بيصطبح بدم بنت
يا بومة الغيطان..
انعبى مهما تنعبي
دانا خرست م التشاؤم والتفاؤل
ومفاجأة الأيام
ولعبة الأنين والابتسام
أنا عرفت مشيكو
وتعبت بالنهار.. من وطأة العيون على تنفسي

وفى المسا، سئمت من تلصص النجوم
ورصدها لخطوتى البريئة.
ما تزعرطيش يا طلقة الرصاص
وأمنعك يا صرخة القتيل
من هز مضجعى فى كل يوم
أنا رغم عصمتى من الشرور
الدايره فى الأسواق
عرفت بالإدراك منابع الألم
ولما بانتبه
باعانى حتى من مجرد الوجود.
مين اللى أذنك يا يمامة الصباح
تنقرى على الجدار؟
يا للا أمشى من هنا،
مالكم ومال بيوت الناس؟
ضربت حسبتى مع الحياة
لقيتنى من يوم الميلاد
بادفع فى كل بسمه صرختين طوال.
وما ينتهى العذاب،
غير لما ينطوى الكتاب
ويرجع التراب إلى التراب!

اللعب

وقعدت ألعب بالكلام
لحد كلمة صلبه زى الحجر
حنتفتها بقت اسطوانيه

ثبت فوقها كلمه أصغر شويه
وكلمه أصغر ف أصغر
بقت عمود السوارى



البحر ساحر والمناخ قاري
يا جنة النور والهياج اللذيذ
الرؤيا واصله للبوغاز العزيز
والريح بيعمل فى الستاير عبر
الموت فى لحظة واللا شك الإبر
وأنا ما قريت الغث غير فى الكبر
وسط الزحام.



ورجعت ألعب بالكلام
فردت كلمه زى ورق الخص
شرشرتها بمقص
ولزقت فيها حروف بشكل البلح
حطيتها فوق البنا،
صبح العمود نخلة
الطين حنين والجيرة متداخلة
والدور كيزان
ويدور حديث فى المسا
عن واد رهن أمه قنا فدان
والأرض طلعت زيه ضلاليه
خدت التقاوى وشربت الميه
ولا عرق أخضر بان

الرقص أظرف واللا ندغ اللبان
وأنا ما حشيت القطن جوه الودان
غير من طنين الهوام
ورجعت ألعب بالكلام
شلت السباطه كلها،
وحفرت بحروف الكلام فوهه
ووضعت فيها كلمتين ضد بعض
قربتهم فرقعوا
آدت ف راسى النخله شعلة نار
عملت دخان جبار
والصوره صبحت مدخنة فبريكه
الشغل دار والأسطى أنتيكه
أحدب .. مسيخ..
ملامحه ممسوحه بأستيكه
جايبينه من بطن التاريخ
ومثبتين فى يمينه خرزانه
يهش بيها ع العيال يسرعوا
متسربلين بالرعب والإذلال
أطفال فى سن المدارس
وف السراكى مكتوبين عمال،
الصخر أتقل واللا هم المال،
وما دلنى ع الوحده فوق الجبال
غير اصطحاب اللئام.
ورجعت ألعب بالكلام!



وزهقت م المرسوم
رشيت عليه زخة كلام مدغوم
ما فضلشى شىء معلوم
وإيه فضل فى جعبتك يا اليوم،
أرسم سفينه واللا عصفوره
واللا عجوز ساحر ببنوره
واللا أهد الحروف وألمها فى الدرج،
القرية نامت والحرس والبرج
وأنا همومى ماليه كل الخرج..
لكن يجينى ويعترينى الوئام
ساعة ما ألعب بالكلام!

الحصار

إذ يقتلوا الناس فى شوارع قنا
إذ يقتلوا الناس فى شوارع سوهاج،
إذ تتقلب أسيوط تماثيل حجر
إذ يبلع الزلزال مدينة ببا
إذ يمضغوا ف الجيزة لحم الوليد
ويعلقوا الأوصال على باب زويله
إذ ضيقوا ع الناس فروع النيل
وسددوا ما بين ضلوع المثلث
رحماك يارب الفزع
لك الكوارث والخطوب البدع
وللعبيد العزل الانبهار.
جمعونا من كل الجهات
من الصحارى ومن شطوط السواحل
ومن بطون الجبال
وكومونا ف ساحة الملعب
طل الخبير من شرفة المكتب
وبص فى المنظار
مافيش خطر!
أربع نقط يتوزعوا بدهاء
ومدفعين ورادار
مافيش خطر!
رصينا أنفسنا بطوع واختيار
أكوام فى شكل الهرم
يرمى علينا الهليوكبتر فى اليوم تلات
مرات
مكعبات م الرعب للوجبات
مافيش خطر!
وألفنا جو الحصار،
ضيق المكان وفراغة الأسوار
وما يتحسب نخر العنا فى القرار
لابد من أرقام جديدة
تحسب معاناة البشر فى نهار..
حتما فى نقطة معينه
إذ يصبح الكلم المجرد كيف
حتما فى نقطة معينه..
لابد من ثورة فى علم العدد
وثورة فى الجغرافيا

لابد من قلب الكرة
لابد من جعل الشمال فى الجنوب
الدايرة تتربع فى راس الجبل
وقوس تبدد صهدها فى السهوب
لابد من فرض ملهم،
يقدر على دمج المكان بالزمان
ويجسد الآن للعيان
بعد الشحوب والنضوب
تتحدد الألوان وتبقى السما
بينها وبين الأرض شبر يا دوب..
بينها وبين الأرض أربع صوابع..
بينها وبين الأرض خنصر رضيع..
نتوء فى حجم الطوابع
بينها وبين الأرض خط افتراضي
يلغى جميع الموانع
لابد من كشف مذهل
لابد من كسف مذهل!

الصحراء

غمضت عينى لأجل كل حاجه تختفي
ويفضل الظلام
لكن صورهم المشوهه زادت وضوح
أرهقت جسمي.. شلت جزء م الجبل
وعدت لاجل انام
لكنهم حاوطونى بالمباخر والمسوح،
وحيسحرونى كلب.. حيسحرونى كلب!
الرعب فى المسا وفى النهار
الرعب فى البراح وبين قوايم الجدار
الرعب فى قرار البحر والسما
وفى الكلام الواضح الغرض
وفى غموض التمتمه
هل تنفع التعويذه يا أمى إذا حم القضا؟
قبلك جميع الأمهات
لفوا ولادهم بالأحاجى والآيات
لكن جنود الشر والضباب
فى شكل طيات السحاب.
وكل يوم، وأنا فى طريقى للجبل
يقابلنى من رفاق اللعب فى الصباح وفى المسا
اتنين تلاته م الصحاب
متحولين كلاب
ازاى حالك يا عمر؟
«هو! هو! هو!»
ازاى حالك يا سعيد؟
«هو! هو! هو!»
مافيش طريقه ترجعوا بشر؟
«هو! هو! هو!»
عاجبكم الشكل الجديد؟
«هو! هو! هو!»

عينيه صارت مثل جذوة جمر.
فى مثل هذا الأمر
ما ترمز التعويذه غير للعجز
لكن حاشيل خنجر أبويا العظيم
ويا أقتل السحر اللئيم
يا أغمد النصل الكريم فى القلب

الغريب

حلقت دقنى فى الصباح وغسلت شعري
ووقفت فى البترينه ابتسم،
هاللو يا هانم! هاللو يا فندم!
قبضت باكو بسكويت وحتة جبنه
ورجعت للزنزانه
ولما هوهوت الكلاب فى المسا،
الدقن طالت والدماغ اصلعت،
النوم هزيمه وأمر غير مأمون،
وعشان كده
فضلت عيونى مفتحه فى الظلام
سألت نجمه خارج المجموعه
خمسة وخمسة يبقوا كام؟
قالت لى خمسه وخمسه موش عشره
ولو اتفقنا ف أول الحسبه
بأن خمسه وخمسه ستاشر
ما كانش يحصل شىء.

طلع النهار
ودخلت ف حديث طويل مع الجدار
لعنت صلفه وقسوته
لكنه لم ينهار
ولما ران الصمت ع الموجودين
لجأت للتفكير بصوت عالي
ونسفت جدرانى اللى جوايه
ترن .. ترن.. أنا تراموى تلاته
ترن .. ترن.. وسع شويه!
مين رايح العباسيه؟
مالكم كده موش زعلانين ولا فرحانين
يا عقلا اللى بتيجوا تتفرجوا ع الملحوسين،
مالكم كده مبهوتين؟
لا مصدقين عينكم ولا مكدبين،
ترن .. ترن.. وسعوا!
دانا ترماى ظريفة من غير فلوس.
وان دست علي رجل واحد فيكو متأسف له
الدنيا أرض وسما.. نهار وليل
أبيض وأسود.. مافيش وسط
لكن النهارده الضهر
اتنرفز الدكتور بشده.. وطالبنى بالاعتدال،
مين ده اللى بانظر ف المرايه باشوفه؟

ويد مين دى اللى باسلم بيها؟
غريب أنا عنكم
وحتى عن صورتى اللى تشبهكم
غريب!

الخاطر

وأنا وحدى نص الليل
طرأت فى خاطرى فكرة ممنوعة
ف ساعتها رن الجرس
دخلوا تلاته م الحرس واتنين محققين
حاسبونى من غير كلام
وسجلوا فى الدوسيه
نقط بدون انتظام
أقواس ما بينها فراغ
علامات تعجب حادة واستفهام
تلات ساعات فاتوا على التحقيق
وهما منهمكين فى الشمشمة والجس
والتحديق
ولما خلص الورق
التقطوا أنفاسهم ومسحوا العرق
عم السكون برهة.. فكرت ف الانعتاق
مسحت بدورى واتنهدت
وفجأة دب النشاط
وتتابعت النظرات بالاستفسارات،
وطلبوا أوراق جديده
يسجلوا التنهيدة
ظبطت أنفاسى مع المألوف
وعطيت لهم نظرة خرسا
وحلمت بالإفلات .. لكن هيهات!
وكان من الواضح
بأن وضعى كمتهم حيسوء
وبإن فيه إثباتات.
اتجدد التحديق من الأول
وعملوا للتنهيدة شفرة جديدة
تعرجات تشبه لرسم القلب
رموز دقيقة للإيجاز والسلب
ولما ضاق الحصار
وعلمت إن الأمر حايطول،
ما عدش عندى رغبه فى الإنكار،
وعيونى جهرت بالعداء والرفض
بأن فى عيونهم الانتصار
وكتبوا أمر القبض

ترانيم فى سكة السلامة

لبسوا العساكر دروعهم ولوحوا
بالسيوف
وصاح رئيسهم بالهجوم ع العدو
وأنا مسكت القلم
ضحكوا المشاهدين عليا
وأتوقعوا لى الموت بلا رحمة

وعجوزة فى الزحمه
مسحت عيونها ومصمصت شفايفها
لكنى طلعت الورق وبسرعة
رسمت صورة قنبله يدويه
ورميتها عملت فرقعه مدويه
ولما راق الجو م الدخان
فضلت وحدى فى الميدان!

●

دخلوا الوظيفه كلهم بالوسايط،
اللى فى إيده دعوة من رقاصة
واللى مقدم كارت من ظابط
وأنا ما كان ويايا غير القلم
كتبت بيه سطرين
طلع رئيس اللجنة يسأل عني
وضمنى للمقبولين رغم إني
لابس هدوم شحات
وجيت بلا واسطه ولاشهادات

●

مشوا الرفاق ويا اتجاه الريح
قبضوا العموله وأيدوا الحكام
علنا وبالتلميح
وحننوا قلب الصبايا
بالمحفظه وسلاسل المفاتيح،
وأنا لما هز الحب وجدانى
كتبت شوقى بالقلم فى ديوانى،
أثر على اللى قروه
وعرفت طعم الحب إنساني
من غير غرض مشبوه

●

دأبوا الزمايل يسهروا لياليهم
ولما يمشوا ينهشوا فى بعضيهم
ويردد أقوال تقلقل الأجيال
وإن يسألونى دا صحيح واللا كذب
أعف عن رد السؤال.

●

مازلت أسعى للأمام بالهدايه
قاصد تخوم أجمل نهايه
عابر سبيل فوقه عبايه
ملضوم نسيجها بالرضا والعنايه
ولما أنام.. يملا العيون نومي
ولما أقوم.. يملا البراج قومي
ولا ضرنيش الالتزام بالوصايا.

قراءة فى شواهد القبور

لما زهقت من قراية الكتب
ذهبت وحدى للمدافن
وبدأت أطالع فى شواهد القبور
وكل ميت بعد عمر طال
اتلخصت حياته فى سطور
فيه للميلاد رقم وللوفاه رقم،

دول اللى بس اتدونوا من كافة الأرقام،
اللى حملها فى حياته
رقم تليفونه ورقم بطاقته
رقم فى قرعة التجنيد
رقم وثيقة الزواج
رقم حساب البنك أو رقم معاشات السادات
دا كله أصبح غير مهم
ماتت جميع أرقامه فى الحياه
ماتت معاه
وما فضل سوى رقم ميلاده والوفاه.
هنا رفات شخص اتولد وحب واشتغل ومات
قابل مشاكل مره بالصراخ ومره بالسكات
كان له آراء كتيره واتفلسف فى أخطر القضايا
وهل تهم التفصيلات؟
هنا رفات شخص اتولد وحب واشتغل ومات..
ماشفت أبلغ من شواهد القبور
السر فى سحر البلاغة قوة الإيجاز
والكشف عن عالم بحاله فى تلات كلمات
زي: اتولد وعاش ومات
دا اللب والجوهر وما عداه قشور
ما شفت أبلغ من شواهد القبور..

سيكولوجية الإنسان المتوسط

لما الإنسان الفوقى عمل الأسرى عبيد
اختار من بينهم واحد وعطى له كرباج،
وعفاه م الشغل
ودا كان الإنسان المتوسط.
لما الإنسان التحتى ضج
من وطأة أصحاب المصنع، وعمل إضراب
اتصدى له الإنسان المتوسط.
لما حصلت أزمة
هلك الإنسان التحتي
والإنسان الفوقى كان شايل فى مخازنه
كل احتياجاته
لكن.. اللى خبى السلعه من الجماهير
وطرحها فى السوق السوده
وكسب من دم الناس ألوفات،
فدا كان الإنسان المتوسط.
إذا كان الإنسان الفوقي
بيقول رأيه الشرير بوضوح
والإنسان التحتى بيجهر بعداوته
يوجد إنسان تالت باهت

يركب ع الموجه الرايجه بدون إنذار
إن كان المد يمين يجري، ويعود إن كان
المد يسار،
ويغير ويا ملابسه الأفكار
وإن كان فى الجو مافيش أى عواصف
يثبت فى مكانه الأوسط فى الوسط
ويوجه ببساطه التيار
ودا تكتيك الإنسان المتوسط.
لما كان الإنسان المتوسط طفل
أمه وابوه وصوه
إنه فى الفصل مع التلاميذ
يحتقر الزملا الفقرا،
ويقرب من أولاد الناس الهاي
علشان لما يخلص تعليمه
ياخدوه وياهم فى أعلى الدرجات
ودا هدف الإنسان المتوسط..
لما الإنسان المتوسط يتجوز
يمسك لمراته الدفتر
ويأسسوا شركه تجاريه
وإن كان م الممكن يمتلكوا فى أقصر مده
تلاجه وڤيللا وعربيه
حتى ولو كانوا بيكرهوا بعض
تبقى جوازه هنيه
فى رأى الإنسان المتوسط.
لما الإنسان المتوسط ينجب أطفال
يظهرهم فى مظهر كداب
يضغط نفسه
ويلبسهم زى أولاد البهوات
لكن رغم اللبس الغالى بتبان أخلاق
أهاليهم فى سلوكهم
ويشوفوا جميع الأشباء
بعيون الإنسان المتوسط.
لما الإنسان المتوسط يبلغ أمانيه
يصبح قدام الناس إنسان فوقي
يستخدم من جنسه السابق كتبه
ويجيب من جنسه اللى قبل السابق
عمال
رخره إنسانته المتوسطه فى البيت
تستخدم م النوع التحتي
شغاله وطباخ
لكن خولى العزبه وسكرتير الأعمال
لازم يبقوا على درجه من التعليم،
يتعاملوا بلين ومرونه وخبث عظيم،
ودا نوع الإنسان المتوسط.

●

وأخيراً
إذا كان الإنسان الفوقي
قاعد فوق السلم مكشوف
بصراحه ومدلدل رجليه
فالإنسان التحتي

أضلاع السلم راكزه عليه
والاتنين موقفهم مفهوم
لكن.. على مر الأزمان
اتكون فى نص السلم
أغرب أنواع الإنسان
الإنسان المتوسط!

من أقوال أبو البركات الجدلى

طبع الأسد يسكن،
علشان ما يتحفز لقفزه مهوله
والفيلسوف يسكت
علشان ماتكمل فى ضميره المقوله
ولابد تسقط كل يوم فى الغروب
الشمس لاجل تؤوب
مع الصباح الوليد
والموت نفير بينادى ع المواليد

●

أعجب لضيق عقلك يا عبد اليوم
ولقصر نظرك ع العموم
نظرت للحاضر كأنه الأبد
لا علموك تفهم رموز اللى فات
ولا السفر بالفكر خلف التخوم
لرصد نوع أيامك المقبله
وايش تكون غير حلقة فى السلسله؟!

●

مرقوم فى ما تركه الجدود من آثار
وف التراث الضخم والأسفار
إن الهزيمة تعلم الانتصار
وإن الطريق ممدود بدون ما حدود
وإن الثبات والحركه سر الوجود

●

الطفل بعد الضعف شب وقام
ترك لغى الأطفال وشد الحزام
وصبحت الشخليله رمح وحسام
هجم وزود ع البنا سطرين
ولما شاخ ترك الطريق لابنه
ولما خش القبر خشه وحيد
لكن بنايته من حجر وحديد
بيقول برغم تعارض الأشكال
فيه شىء بينمو كل جيل ويزيد.

●

من يوم ميلادى عرفت إنى حاموت
وفهمت إن الموت كمالة الحياة
وعشان كده
وضعت حكمى بين فواصل صمت

●

كأنى مركب فى المحيط بتسير،
جزئية فى البحر الكبير
محتوم تغير شكلها فى اليم
عارف بإنى باموت

أو راح تموت هيئتي
لكن حاتفضل للأبد كلمتى!

الدوران حول كرش بوذا

مولانا بوذا
لما بيقعد على مصطبته المفروشه بالسجاد
ينتشر الكرش الوافى المعبود
فى جميع الأبعاد
ويسقف بإديه
يدخل له فطاره المعهود.

●

فى مطابخ مولانا خمسين طاهى محنك
الواحد منهم عنده خمسين طاهى مساعد
والطاهى مساعد عنده خمسين خدام،
مولانا يفطر بخروف
يتغدى بفحل جاموس
يتعشى بخمسه م المريدين

●

مولانا قبل الأكل عيونه ضلام
ماتشوفشى أى نجابه باينه عليه
لكن.. بعد ما يتعشى ويتكرع
تبدأ علامات الحكمه تظهر ف عنيه

●

يجتمعوا الناس
تحت الكرش الوافى خاشعين
وإن حاول حد يبص لفوق ما يشوفش
غير الجزء التحتى من السره القدسيه
سبحان القدره الإلهيه
بوذا يبدأ حكمه المتصفيه

●

لا تنظر للى عطاه المولى الأموال
لا تقنط من تغيير الأحوال
وإن هزلت أجسامكم م الجوع
اقتاتوا من دررى المنظومه والتعاليم
واحلموا بالموت اللى يوصلكم للجنه
اللى حتنصف كل المظاليم.

●

واختلفوا جميع العلماء
فى التحديد العلمى لقطر الكرش الأعظم،
ناس قالوا رقم،
بعديهم ناس افترضوا رقم تاني
وقلائل نادوا بالتجريب
ومحاولة مسح ورسم خريطة علميه
وجماعه رمت بالكفر جميع اللى بحثوا الموضوع
حتى وصلنا لأيام سيدنا اينشتين
اللى هش الدبان من على مناخيره

وقال:
اعلمــوا إن الكرش مــالوش تحــديد موضوعي
وبإن الناس بتشوف الجزء
اللى هيه قاعده نواحيه
وبأن المسأله نسبيه!!

سطور على حائط اللا جدوى

من بعد غزو مخلوقات غريبه للوطن
والسيطره على الجهات الأربعة
قتلوا تلاته من مثيرين الشغب
الحق والخير والجمال،
شيعتهم فى صمت
وماكانش فى الجنازه إلا حافر القبور
وقله من أرازل الحرس
اشتدت العمايه والغوايه عمت المكان
واتقدموا أفاضل الرجال بالاعتذار
وأتأنبوا على سلوكهم النبيل،
ومعتقل سياسى كتب عريضة استنكار
اتبرى فيها من جميع ما يعتقد
لكل دا وما سبق وما سيأتى
أسلمت نفسى للخلا
مستنى طاقة قدر تنفتح لي
لو تنفتح لى حابتهل واقول
اجعلنى طائر
إبدل دراعاتى القديمة أجنحة
أنهض وأرفرف وارتفع عن الصغائر،
رصدت ليلة القدر كلها
وعيونى مفتوحه على السما
استنظر البشاير
وأقدم الضراعه وأطلب السماح
لحد لما شقشق الصباح ولا ظهرش حل،
لما اتنصب قصادى حائط اللا جدوي
حققت فيه لقيته موش سدد،
مفيش حدود ولا نهايه للعدد
وف آخر اللاحل تتوجد حلول..
لكن حلول مضادة،
بالرغم من فداحة الخساير،
مع اعترافى بالهزيمه المطلقه
لقيتنى أملك بعد كل ده
حرية اختيار محددة
عليا أن أختار ما بين اتنين:
أمارس اليوجا وأتحول إلى تمثال
أو أنتظم درويش فى ساحة الحسين!!

ورقة من مفكرة ابن إياس

طلعم المماليك ميدان القلعه،
ولبـســوا لبس الحــرب.. وندهوا ع السلطان،

بعت لهم مندوب كبير.. قتلوه
بعت لهم قاضى القضاه.. ضربوه
واضطربت الأسواق
القمح أصبح سعره فوق ما يطاق،
والخلق ضجت،
طلع الصباح والقاهرة منهوبه
والعامه جوه بيوتها مرعوبه
مستنيين الأمان
وبيطلبوا من الله
يأمر بنصر سريع لأى اتجاه،
وبفوز مبين
لأيها واحد من السلاطين
حتى يعود الهدوء ويفتحوا الدكاكين.
وف تانى يوم من محرم
أعلن فى كل مكان
بعودة البيع والشرا والأمان
ووصلت الأخبار
بأن لما عظمة السلطان
رأى بعينه الغلب.. أظهر مخافة
وغادر القلعة فى نص الليل
من عند باب القرافه
وقد مضى أمره
وف أربعه منه
نزل من القلعة بموكب كبير،
سلطان جديد لابس حرير

حواليه مماليكه الخصوصيين
وأمامه قاضى القضاة
الشافعى والمالكى والحنفى والحنبلي
وكل شيخ منهم فى رتبة ولي
لابسين على جسومهم كنابيش دهب
ليها العجب
لما خلعها عليهم السلطان
بايعوه وخلعوا اللى كان.
وفى صباح خامس محرم
قبضوا على باقى الخصوم
فصلوا الرقاب م الجسوم
ورصعوا بيها ف ساعة العصر
ببيان زويله والفتوح والنصر
وأصدر السلطان ضرايب جديده
وبدأوا يستدعوا كبار الأغنية
ويقرروهم ع الكنوز
اللى يقــــر .. يجـــــردوه من كل شىء
ويعتقوه،
واللى يعاند يقتلوه
وساءت الأحوال، وضج أهل القاهرة
من وطأة الأحمال.. لكنهم صبروا
ومر باقى الشهر من غير حوادث مهمه
خلاف حكايه غريبه
عن شخص كان ساكن فى حارة الروم
نظر مرات جاره بعين الخيانه

وهيه كانت مؤمنه وطاهره..
فحوله المولى إلى خنزير،
وصارت الناس ينظروا له بعجب،
ففر منهم فى الترب
وقد كتب قاضى القضاه محضر بذلك
ورفعه للسلطان
فعد هذا من غريب النوادر.

الأوقات

الفجر طلعوا الغلابة متنبهين للبوليس
رغم أنهم ما عكروش الأمان
يجرو ا ورا الأتوبيس
وف إيدهم السـاندوتش فى صـفـحـة م
الجرنان
قاصدين طواحين الشقا الدوارة
سيان ف قلعة صناعة
أو ورشة فى الحارة
بيعتلوا طول النهار
والأجرة مش قادرة على الأسعار.
ولما بان الصباح
طلعوا لافندية المناظر
لابسين بدل متبطنة بالجوع
ومعولين ع المظاهر
يبقى معاهمش اللضا
وينادوا بعضيهم برتبة بيه
والبيه دا رايح للديوان يسترزق
مستنى وهبة خدمة أو إكرامية
هيه الماهية تكفى إيه واللا إيه؟
معذور يا بيه
والضهر طلعوا الحيتان
فاردين زعانفهم على العربات
اشتغلت البوتيكات
وساندوتشات الشاورما اتملت
واتفتحت البيرة
ولما حان العصر
روشوا بكلاكساتهم إشارجى المرور
وصدروا له نظرة الأسياد
وجريو لأجل ما يلحقوا الاستاد.
فى نفس هذا الوقت
مضى مدير البنك فى مكتبه
على خمسة مليون جنيه
لتاجر استثمار حايسرقهم،
وف المغارب، صيحوا كل البغايا
من نوم تقيل،
وشقوا ريقهم بإسبرينه وكاس
وقعدوا ع التسريحات
يزوقوا روحهم لشغل الليل
ساعتها قال المذيع بإن كله تمام
والكون على ما يرام.
دا اللى حصل طول النهار،

ولما دخل الليل
اتمددوا الشعرا على خيبة الأمل
واتغطوا بالإحباط!

التحولات

أنا لو أركز فى استلاب الروح من الجسد
وأضفر الإرادة فى قوتي
واسن جد رؤيتي
لأنقلب لطائر أو جماد
فى الواقع المكعب الأبعاد.
أنا لو تقمصت بقوة الإرادة شكل قنبله
أندس تحت كرسى فاره القوايم
وأنفجر مجلجلة
وتنطلق أشلائى فى السما مع الحطام
أهدا وأروق..
وف لحظة الهدوء
تنزل شظايا نتف من الجليد
على ملأ جديد
ولو قدرت أكون البحر فى الشتا
لكنت أدفع الأمواج بمحض مسئوليتي
واملا الفراغات اللى ما بين العماير
واغطى ع السطوح
ولما تركض السيول وهيه راجعه للشطوط
تتكشف المساحه عن مروج فى زهوة الوضوح
عليها ألف ألف نوح
بيبدروا البدور ويفتحوا الفتوح
ولو لقيتنى فوق دماغى عمة الخليفة
وف صبعى خاتم الأمير..
وبدلتى عليها شارة المشير
وأنا رئيس الجند والقضاة والمهندسين والأطبا
والمؤلفين والمغنين والذين شكلوا علامة استفهام
أولاد الذين .. أيوه كل من مشى أو لم يقم
بأى فعل كان فى المكان،
لكنت أحقق التوازن بالأوامر المبنيه:
يتحكموا الأطفال فى أقدار البيوت
ويحددوا إقامة الكبار
وتحقن النسا بهورمون الذكوره
ولا يعقم فى المقابل الرجال بهورمون الأنوثة
كما وإن كل عمله ف كافة الأسواق..
من فضه فالصو أو أتامونيا وتوتيا أو برونز
أو خرود
تتحط فى أكياس وتغطس فى المحيط

ويبطل البيع والشرا
لكن نكتـــر فى الدكــاكين البــضـــايع
والجعانين فى الشوارع
يحصل التحام
ويعقبه توازن وانسجام..
آه لو أكون وآه لكنى لسه لم أكون..
تتقطع المهج وتتعب العيون
لابد من تدريب خمس تلاف سنه
ضوئية واللا مظلمه
بدأت أول ألف
البــحــر فـى عــرض الســمــا.. والخلق
فاكراه حرف..
والكلمه وسع الكون..
وأنا ذره فى الملكوت
تواقه تنفذ تفوت..!

الفاعل

عزقت بالأزمه فى جزع الجدار
ضجت شقوقه بالعفار
واتفجعت الوطاويط فى جحرها
وبإيه تلوذ
حكيت كوريكى فى البروز والحزوز
سقط الملاط العجوز
وكشفت فى وضح النهار أمرها.
عديت تلات دقات كبار
دقه.. محيط هدار
ودقه.. صوت انفجار
والتالته كانت ضجة الانهيار
وبعدها اترفع الستار
اندفعت المجاميع كما الإعصار
حل المناخ التوقع
لمع الشغف فى العيون
فرغت قبل الحرس ما يغادر السكنات
وزرقت ما بين الكتل فى الونس
وكلنا شكل بعض
وإسمنا واحد
لا حـــددتنا الصـــور، ولا مـــيـــزوا بينا
العسس
وفجأه جلجل مكرفون القصر
حدث مهول
الشاه فزع من نومه قبل الضحي
والشـــمس دخلت مـــخـــدعـــه بدون إذن
حسب الأصول،
قال القاوون للعمامه
دى مقدمات القيامه، وصبح يوم المعاد،
صرخت وسط الناس
وأنا فى هيئة فلاح فصيح
لكل جانب يوم قيامته الخاص
دى قيامة الفقرا على الجلاد،
اتجهت المناظير تجاه الصوت

وقال كبير البصاصين
مين اللى هد السور؟
جاسوس ومدسوس ع البلد موتور
الشاه حلف ما ينام ولا ياكل
إن لم تحوط قبضته ع الفاعل
لبست توب الملس
ورسمت سمت الفارس المعشوق
وعملت م التيه فرس
لهلبت شوق ابنة مدير الحرس
قدمت اسمى المزور
وشيك بمليار دولار
وعملت م المقاطيع صحابى حشم
سكرت قلوبهم بالعشم
ووقت كتب الكتاب
ماجاش عريس الهنا
وجت هديه عباره عن خنجر
مكتوب عليه الفاعل.
بدروا الهوا مخبرين
وأنا وسطهم فى كل وقت وحين
ويعرفونى البصاصين
مره سجين.. ومره راكب هجين..
ومره جثة ياسين
ومره عند الشط قبضة طين
ومره فى القهوه باخدم عليهم
قدام عنيهم
واللى يصدق مين؟
حددت يوم للفعل
ويوم للاستيعاب،
ولما جت شمس الصباح التالت
دورت صوتى فى النجوع والكفور
حتى الخدور فى القصور
يهدر يقول .. لمن يهمه الأمر
اليوم فى عز الضهر
راح يظهر الفاعل بشحمه ولحمه
لملمت صورتى الأصيله م الغيطان
والبيت
وعنبر الفبريكه والدكان
ولما ركبوا العقربين على بعض
ظهرت واتجليت
أطرافى بدو الصحاري
وقلبى ورش الحديد
وصدرى طمى الغيطان
وهامتى تيجان النخيل والقباب
انهارت الأبواب وباش القصر
وطل يوم النصر
واتعدلت الدنيا وأنا الفاعل
مره سجين
ومره راكب هجين
ومره جثة ياسين
ومره عند الشط قبضة طين!

النهايات

فى ليلة التتويج
حملت ديل فستان جلالتها
وف وسط بهو العرش
مشيت فخور بمهمتي
لكنى مش عارف
إيه اللى خلانى بصيت على السقف
المطعم بالدهب
لمحت برص كبير مقزز
عينيا جت فى عنيه
ولما أيقن إنى شفته وشافني
سكب لعابه ع المكان
القصر أصبح كوخ شديد الفقر
والملكه صارت عبده زنجية
وبقينا فى القرن التمنتاشر
عبيد فى أمريكا الجنوبيه
١٨,١٠
الاكتشاف المذهل
اللى حيلغى الموت ويحيى الحياه
أنجزته بعد كفاح طويل ومرير
وكنت ما اكتبهوش على الأوراق
لتسرقه منى السكرتاريه
أو أقرب الأقرباء.
وكنت لخصته ف كلمات قليله
حفظتها عن ظهر قلب
والليله حابهر بيه جميع الأساتذه
فى مجمع الخالدين
وف جمع حضرة زبدة العلماء
وصحافة العالمين
وقفت علشان أعلن المعجزه
لكنى قبل ما ابوح بأول عباره
اغتالنى واد مهووس بمترليوز
سقطت، مانطقتش خلاف.. يا خساره!

●

كتبت نوتة لحن له خاصيه
تخلى عواميد الحجر والنبات
ترقص مع النغمات
مزيكه حتجب اللى فات واللى آت
جربتها وأنا وحدى فى الغابه
وقفت مسيرة السحابه
ونطقت الحيوانات
وف حفلة الافتتاح
وقف يقود الفرقة أكبر موسيقي
لكن وكيل الفنانين الدنئ
بدل جميع النوت
بلحن على ذوق سواقين التاكسي
وقال حسب زعمه
إن الدوسيه الأصلى ضاع واختفي
زهدت فى التأليف ونجمى انطفي!

●

أنا اجتهدت فى كل صوره لبستها
وبقيت على عتبة نتايج نادره
فى مجمل الحيوات
لكن مناخ النحس والأوغاد
سوء السريره وضلمة النيات
وقفوا لى بالمرصاد
فى كافة النهايات!

المدينة

قوام كده بتنسي
بتكلمينى كأنى مش إبنك
وبتضحكى لى ضحكتك للسايح
وتعرضى لى شقه مفروشه
وفسحه بالحنطور للطابيه
وبتنظرى لى نظرة الأجنبي
وكإن جنسك حاجه غير جنسي



لإمتى راح تفضلى رميانى ف الغربه
للنفى والكربه
وأما أسرق المواعيد واجيلك جري
ألقى المقابله مقابلة الغربا
والقاكى ناسياني
تنسينى وانتى امي
ومركبة طبعك فى دمي
تنسينى بعد ما كنت دلوعتك
وأثيرك المحبوب
وتضحكى لأولادك التانيين
أمشى ف وسطيهم غريب
ويوصفولى السكك.. وكأنى مش منهم
مع إن عرقى بطعم ملح الشط
وطينى من طينهم!
حنيتك ماتتوصفش بقول
وقسوتك فوق احتمال القلوب
يا مرحبه بالغير وناسياني
لا أنا أول الأولاد ولا الأخرانى،
بتجرعيه كاس الصدود المر
طبعك ومش شارياه
ودموعى مش أول دموع
يسكبها عيل من عيالك تاه
ومات بدون ما يهتدى للرجوع!



تقوليلى فى وشي
إنت ابن مين يا جدع
يا للهوان والمضيعه والفزع
أنت مين يا جدع
دانتى أمى والبحر أبويا
والمنيا أختى والشوارع خالتي
ازاى نسيتى ملاعبتى فى المهد،
والطلق ف ولادتي
وبرجالاتك والتفاف النسوه

آه من صدودك آه
يا نبع زاخر بالحنان والقسوه
طبعك ومش شارياه

●

أنا فى عرضك يا أمه تنتبهى لي
أنا فاضل لى يومين
أبوس إيديكى من صباع المنتزه
لكف راس التين
تهدينى تعريشه
على سطح بيت م البيوت
أطل منها طلتين بالعدد
على مينتك الشرقيه
واملا بصباحك والمسا عنيه
واحس تانى بالأمان
اللى اتفقد من زمان
وبعدها
أبقى اندفن ف ترابك الزعفران!

المرائى

البهلوان كرر حركته القديمه
رفعت حاجبى بإيدى لاجل اتعجب
الخدعه عدت سليمه
واتحرك المركب
وسار سعيد جدا وراضى النفس
لكنى لما انصرف
نزلت حاجبى بقرف

●

سمعت غنوة كل يوم فى الإذاعه
رددت مطلعها بصوت رسمي
دندنت من غير قناعه
ليكتبوا اسمي
ويدوروا بيه على كافة الاقسام
لكنى وأنا ع الكنبه قبل الهجوع
دورت تسجيل الفنا الممنوع.

●

فى العصر.. إتقال هوه هوه الدرس
وهما.. هما برضك السميعه
معاويه ليس عليه غبار ولا بأس
والحق ع الشيعه
والفلسفه وعلم الكلام شىء حرام
لكنى جوه الصومعه فى العزله
قريت لإخوان الصفا المعتزله.

●

هدد رئيسى فى العمل بالأوامر
وطالبنى من تانى بحفظ اللوايح
خرجت م المكتب وأنا ضامر
أعمل بعكس ما قاله وأثير الفضايح،
بقى اللى مستوفى الورق من كله
أماطله واتفنن فى تعطيله
واللى معاهوش مستند أمضيله

●

أنا المرائى وكل قارئ شبيهي
وعنده دستة أقنعه فى الدولاب
الأمر عادى وبديهي
لا يدعو لاستغراب
معادش شىء مدهش.. ولكن ضروري
نرسم خطوط الدهشه فوق وشنا
ونخلى بالنا لننكشف كلنا..

الطاقة

قعدت انخور فى جدار السجن كام سنه
لحد ما فتحت دايره صغيره ف حجم الدينار
أطل منها ع المشاه والبياعين
وأملا عينى م النهار
ولما أسمع المفتاح ف طبلة الزنزانه
ويدخل السجان بوجبة السجين
آخدهما بالإيد الشمال
وادارى كنزى باليمين!

● ●

وبقيت أنا المشاهد الشهيد
أبص بالعين اليمين من مخبئى البعيد
ورغم إن الفتحه ما تنفدش إيد
باحس إن روحى ماشيه وسط السوق
وناسيه جسمى فوق!

● ●

أصبحت أصحى بدرى كل يوم
وساعة الشروق
تصبح الطاقه على وشى بحزمة نور
فأنتبه وأقوم
الشمس طالعه من ورا المباني
أنا شايفها وهيه مش شايفاني
وبدأت المدينه تصحى م النعاس
العامه والحراس
واتعد مسرح المكان
لعرض جزء من ملايين الوقائع الذريه
اللى بتحصل كل يوم
رصدت منها ما كفانى أقطع النهار بلا ملل
وجزء م المسا بلا هموم!

● ●

أنا كنت جوه الأربع الجدران
ميت بلا أكفان
أمضغ طعامى فى الظلام بلا استيعاب
ما اعرفش إيه لونه ولا ريحته ولا شكل الشراب
وكففت عن تذكر الأشياء
لكن بقت فى قاع ظلام العقل ندعة ضوء

وذكرى باهته للشروق
ولمحه من أمل
خدتنى م الخمول وحفزتنى للعمل
وعرفت بعد الحدث العظيم
وبعد بعثى من جديد
إن المشاهده هى جوهر الحياه!



أوقفت تقديم العرايض والتماسات الخروج
وعاملت سجانى برقه وانشراح
واستعجب السلطان
لما علم بدا من الأعوان
وظن أنى باحتضر
لكنى حاسس إنى مقسوم لى أجل مريد،
وإنى ح ابقى بعد موته ميت سنه سعيد
فى مكمنى الأمين وموقعى الفريد.

الخروج صفر!

اتسرسبت أيامى من بين صوابعي
سالت كسيل الميه م الغرابيل
سالت كسيرى فى الطريق دون دليل
ونهاية السكة بدت للنظر
على بعد رمية حجر!
اتسرسبت أيامى من بين صوابعي
من غير ما أحدد رد أى سؤال
واضح بإن المسألة حاتفوت
وأنى مش حا أخرج من التجربه
برأى قاطع فى الحياه والموت!
يبدو بأن العقل رغم الخزين
لم يرتكز على أى فرض متين
راح رامى كل المعلومات البليده
وعاد كيوم الميلاد.. بصفحه بيضا جديده!
وعد الصبا صار زى حلم الطفوله
خدعه مهوله
جدل الشباب والفلسفه واللجاجه
ماصفوش على أى حاجه!
فينك يا أيام اليقين والغباء
يا مضلله قلب الشباب
ومغرره الناسك
فينك يا وجه الزيف ووهم السراب
أديكى بالصدمه على راسك!
وارمى التراب على وشك الكداب!
حكموا اللى عاصرونى بأنى حكيم
صدقتهم تصديق غشيم
ولبست توب ظنهم
كأى وغد زنيم
وفى نهاية السكة ألقانى عايم
فى بحر م الجهل العميم!

لا عندى رغبه فى عمر تانى طويل وصل إلى ما وصل
ولا قلبى هايب م الرحيل وداق تقاليب العسل والبصل
لكن كان المفروض والمعقول يموت وعنده فكره مـعـقـولـه عن مـعـنى
لشخص قضى حياته عرض وطول للى حصل!!

دراسة

سيد درويش فنان الشعب
والثورة الدائمة

السيد زهرة

هذا هو الجزء الثاني من دراسة الزميل السيد زهرة عن الأغنية الوطنية من عرابـي لعبـد الناصر. ويضيء هذا الجزء جوانب خفية من تجربة فنان الشعب والثورة سيد درويش وما حل بالأغنية الوطنية من انتكاسة بعد رحيله على أيدي عبد الوهاب وأم كلثوم.

في ١٧ مارس عام ١٨٩٢، ولد سيد درويش في حي كوم الدكة بالإسكندرية، أبوه نجار فقير مثله مثل كل أبناء كوم الدكة.. كلهم عمال بسطاء. هؤلاء الفقراء أبناء كوم الدكة، كانت ذاكرتهم تحفظ عن ظهر قلب تاريخا وطنيا حافلا للحي في مقاومة الغزاة وفي تقديم التضحيات في سبيل الوطن.

حين شب سيد درويش عن الطوق، كان يشاهد كل يوم "طابية مدفعية كوم الدكة". كانـت لا زالت في مكانها.. هي نفسها.. نفس الطابية التي كان عرابي وجنده يرابطون فيهـا يقـاومون الغزو الغاشم قبل أن تستبيح قوات الغزو الإنجليزي المدينة، وتحتل الطابية. كان يشاهد جنـود العدو يروحون ويجيئون حاملين بنادقهم.. يذلون الأهالي، ويستبيحون كوم الدكة.

في المقاهي، وفي مجالس وسهرات فقراء كوم الدكة، كان سيد ينصت كل ليلة للحكايات التي لا يملون من تكرارها.. حكايات من الماضي القريب يحفظونها بالأسماء والوقائع والتـواريخ.. حكايات مقاومة عرابي وجنده في كوم الدكة.. وحكايات المذابح والفظائع التي ارتكبها الإنجليـز في الحي.. وحكايات العملاء الذين خانوا الثورة. كان يعرف أسماء الشهداء من أبناء الحي الذين سقطوا دفاعا عنه ويعرف أماكن البيوت التي أحرقت وتدمرت، ويعرف حكايات الإذلال والقهر الذي عانى منه الحي، ويشهد صور إذلال وقهر أمام عينيه على يد جنود الاحتلال.

حين شب سيد درويش عن الطوق، كانت الحركة الوطنية قد شهدت صحوة جديدة في أعقاب هزيمة الثورة العرابية، يقودها مصطفى كامل ومحمد فريد.

ومثله مثل كل أبناء الحي، كان على الصبي سيد درويش أن يتنقل من عمل إلى عمل. عمـل مقرئا للقرآن الكريم، ومنشدا للتواشيح الدينية.. عمل في محل لبيع الأثاث، ثم في محـل لبيـع الدقيق، ثم عاملا للبناء يصبغ ويبيض الحوائط.

لكنه، في أثناء ممارسته لكل هذه الأعمال، كان يغني. كانت الموسيقى والغناء هو كـل حلـم حياته. كان يملك الموهبة الفذة. ذلك النوع من الموهبة الذي لا يجود به الرأي إلا نادرا جـدا.. ذلك النوع من الموهبة الذي قد لا يأتي إلا كل بضعة قرون مرة، لكن الموهبة وحدها لا تكفـي. وكان الحظ حليفا لسيد درويش.

بالصدفة اكتشف موهبته الأخوان أمين سليم عطا ا ، واصطحباه مع فرقتهما التمثيليـة فـي رحلة إلى الشام في عام ١٩٠٨ استمرت نحو عشرة أشهر، ثم في رحلة أخرى إلى الشام أيضـا في عام ١٩١٠، استمرت هذه المرة نحو عامين كاملين. كانت هذه هي نقطة التحول الكبرى في حياة الفنان الناشئ.

تعرف على ألوان الغناء العربية في الشام، وخاض مع الفرقة خبرة ثرية. لكـن الأهـم أنـه تعرف إلى فنان العراق الكبير عثمان الموصلي، هذا الفنان الذي لم ينل للأسف حقه في تـاريخ الغناء العربي. على امتداد ما يقرب من ثلاث سنوات في الرحلتين، تعلم سيد على يد الموصلي، المقامات وأصول الغناء العربي عموما.. تعلم منه موسيقى وغنـاء العـراق والشـام وتركيـا وفارس.. حفظ منه عشرات الموشحات.

وهكذا، حين عاد سيد درويش إلى الإسكندرية من رحلة الشام الثانية، كان جاهزا كي يشـرع في رحلة صياغة موسيقاه وألحانه الخاصة. أبدع "أدواره" العشرة الكبرى، والتي أشـهرها "أنـا هويت وانتهيت" و"ضيعت مستقبل حياتي". وأبدع عددا من روائع الموشحات، أشهرها "يا شادي الألحان".

أهل الفن اعتبروا هذه الأدوار والموشحات تطويرا هائلا في الغناء والموسيقى العربية. غناء عربي أصيل، ولأول مرة يصور اللحن معاني الكلمات والمشاعر.

في نفس الوقت، كان سيد درويش أول من يدون ألحانه بالنوتة الموسيقية، منهيا بذلك عصـر الارتجال في الغناء العربي، وليجعل اللحن هو الأساس وليس المطرب يتصرف فيه كيفما شاء.

لكن لم يكن هذا هو أقصى ما يطمح إليه سيد درويش. لم يكن هذا سـوى مرحلـة الإعـداد والتمهيد للثورة.

وهكذا، عندما رحل الشيخ سيد من الإسكندرية إلى القاهرة في عام ١٩١٧، كان قـد امتلـك أدوات الثورة.

فنان فقير، نشأ وعاش بين الفقراء، يعرف أوجاعهم وآلامهم وأحلامهم لم يعـرف القصـور، ولم يغن لباشا أو أي من الأثرياء.. ولا يعنيه ذلك.

فنان اختزنت ذاكرته حكايات المقاومة والبطولة التي يصنعها الفقراء في سبيل الوطن.

فنان يملك الموهبة الخارقة، ويملك المعرفة والعلم بأصول الموسيقى والغناء.. فنـان يملـك الحلم الجارف. وسوف يقدر له بعد ذلك أن يمتلك أدوات أخرى.

حين رحل الشيخ سيد إلى القاهرة، كان جاهزا لما قاله عنه صلاح جاهين بعد ذلـك بسـنين طويلة:

في إيده ريشة عود

بيلون السموات

سحاب ورعود

ويا له من سحاب.. يا لها من رعود. يا لها من ثورة في تاريخ الأغنية العربية عموما، وفي الأغنية الوطنية العربية بصفة خاصة.

* * *

"... يا عزيز عيني"

عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى، ومصر تئن تحت الاحتلال البريطاني، كان هذا مشهدا متكررا. جنود الاحتلال يقتحمون منازل الفلاحين ليلا مدججين بالسلاح.. ينتزعون الشباب وسط بكاء وصراخ الأطفال والنساء. يقيدونهم، ثم يرسلونهم بعد ذلك إلى الشـام وتركيـا وأوروبـا والعراق ليكونوا في خدمة الجيش الإنجليزي أثناء الحرب. أكثر من نصف مليـون مـن أبنـاء الفلاحين سيقوا إلى هذا المصير المجهول.

آباء وأمهات وأطفال هؤلاء الشباب لم يكونوا يعرفون عن مصيرهم شيئا، ولا يعرفون أحـدا يلجأون إليه، ولا يملكون إلا البكاء. وذات يوم، صحا المصريون على أغنية حزينـة غاضـبة تتحدث عن محنتهم.

يا عزيز عيني.. وأنا نفسي أروح بلدي

بلدي يا بلدي... والسلطة خدت ولدي

كلمات بسيطة جدا مثل التي تجري على ألسنة الأمهات والآباء المكلومون.. لحن بسيط، بـلا زخارف ولا مقدمات طويلة، وبلا "يا ليل يا عين".. لحن يتدفق ألما وغضبا.

بسرعة البرق، كان اللحن يسري في مصر كلها "كما تسري النار في الهشيم"، كما قال توفيق الحكيم عن أغاني سيد درويش بعد ذلك. كانت مصر كلها تغني مع الشيخ سيد.. يا عزيز عيني.

فجأة، وجد الفقراء والمغلوبون على أمرهم فنانا يغني معهم ولهـم.. وجـد الشـعب فنانـه. فسرعان ما وجد أبناء البلد أن هذا الفنان القادم حديثا إلى عالم الموسيقى والغناء في القاهرة، هو دائما معهم.. مع كل الطوائف في كل محنة تمر بها.. معهم في كل قضية تعذبهم وتعذب الوطن.

كان الصنايعية، وكل أبناء البلد يضجون بالشكوى من سـوء الأحـوال وضـيق ذات اليـد، فيصحون على ذلك اللحن الآسر الخالد:

الحلوة دي قامت تعجن في الفجرية

والديك بيدن كوكو كوكو في الفجرية

يا   بنا على باب ا   يا صنايعية

يجعل صباحك صباح الخير يا أسطى عطية

طلع النهار فتاح يا عليم

والحبيب مفيهشي ولا مليم

مين في اليومين دول شاف تناطيم

زي الصنايعية المظاليم

يضج الناس بالشكوى من غلاء الأسعار، فيغنون مع الشيخ سيد:

استعجبوا يا أفندية... لتر الجاز بقى بروبية

شركة المياه الأجنبية قدمت إلى القاهرة والإسكندرية وهددت بالقضاء على مهنـة السـقايين، فينشد السقايين مع سيد:

يهون ا   يعوض ا

ع السقايين دول تعبانين

متعفرتين م الكوبانية

خواجاتها جونا هيطفشونا

يضرب الموظفون الوطنيون عن العمل، فيغني لهم سيد درويش

هز الهلال يا سيد... كراماتك لجل نعيد

يتحدث الناس عن دور المرأة في المجتمع، فيغني لبنات الوطن:

ده وقتك ده يومك يا بنت اليوم

قومي اصحى من نومك بزياداكي نوم

تنطلق الدعوة لمقاطعة السلع الأجنبية، سلع المحتل الغاصب، فيشارك في الحملة ويغني:

خسارة قرشك وحياة ولادك... على اللي ماهوش من طين بلادك

يحاول المحتل إثارة فتنة طائفية وشق الصف الوطني، فيبدع ألحانا كثيـرة تـدعو للوحـدة الوطنية، ويقول في واحدة منها:

اللي الأوطان بتجمعهم... عمر الأديان ما تفرقهم

بمثل هذه الأغاني.. بالمئات منها، كان الذي أحدثه سيد درويش في تاريخ الغناء العربـي، لا سابقة له.. كان زلزالا رهيبا.. بالأدق، كان ثورة كبرى.

لم يكن مقلدا لأحد.. لم يبدأ من حيث انتهى أحد. كان هو البداية لعصر جديد تماما في الأغنية الوطنية.

العارفون بتاريخ الموسيقى والغناء العربي يعلمون أنه منذ عصره الذهبي في العهدين الأموي والعباسي وطوال العهود التالية، ظل الغناء العربي دوما حبيسا في قصـور الحكـام.. وظلـت إبداعات كبار المطربين في تاريخ الغناء العربي أسيرة لرضا الحكام وعطاياهم. ولهذا السـبب تحديدا ظلت الأغنية العربية بعيدة عن الشارع وهمومه.

لأول مرة مع سيد درويش، تتحرر الأغنية من أسر القصور، ومن أسر الحكام وعلية القوم. لأول مرة تصبح الأغنية حرة طليقة.. تخرج إلى الشوارع الفسيحة.. إلـى حقـول الفلاحـين، ومصانع العمال، وأزقة وحواري الفقراء.. لأول مرة يصبح للشعب فنان، وللأغنيـة الوطنيـة فارس.

موقع سيد درويش في تاريخ الغناء العربي هو موقع الثورات الكبرى في تـاريخ الشـعوب. هذه الثورات تحرر الشعوب من الاستعمار أو الاستعباد.. وسيد درويش هو "محـرر الأغنيـة العربية".

* * *

خارج عن الأصول والمنقول

الشيء العجيب أن سيد درويش عندما أحدث هذه الثورة في الأغنية العربية عموما، والأغنية الوطنية على وجه الخصوص، لم يكن يعتبر أنه يفعل شيئا خارقا للعادة. كان يقول باستمرار أن الألحان التي يصوغها، والدور الذي يقوم به، هو أمر عادي جـدا لـيس مفروضـا أن يثيـر استغراب أحد. كان يعتبر أن هذا هو الدور الطبيعي الذي من المفروض أن يقوم بـه أي فنـان أتيح له أن يجيد حرفة الغناء.

بديع خيري، الذي كتب كثيرا من أغاني سيد درويشن قال أن الشيخ سيد كان هو الذي يقترح موضوعات كثير من الأغاني كي تواكب الأحداث التي يشهدها الوطن، وكان يعدل في الكلمات كي تكون أكثر تعبيرا عن نبض الشعب، وكي يسهل على الناس غنائها. وكان يكتب بنفسه كثير من كلمات أغانيه.

لكن الذي كان سيد درويش يعتبره أمرا اعتياديا وطبيعيا، لم يكن كـذلك بالنسـبة لأسـاطين الموسيقى والغناء في ذلك الوقت. كانوا يدركون أن ما يفعله بالغناء ودوره يمثل قطيعـة شـبه كاملة مع تاريخ الغناء العربي. وبالطبع كانوا يعتبرون ذلك إثما لا يجوز غفرانـه أو التهـاون معه.

فنانون كبار من أمثال كامل الخلعي وداوود حسني، كانوا يعتبرون أن سيد درويـش "ملحـن خارج على القواعد والأصول والمعقول والمنقول". ومعروف أن "نادي الموسيقى الشـرقي" لـم يعترف أبدا بسيد درويش، ولم يكن يسمح لأحد من المنتسبين إليه بأن يردد أغانيه. وقـد حكـى محمد عبد الوهاب، المطرب الناشئ في ذلك الوقت واحد الذين كانوا يتعلمون في النـادي، أنـه عندما كان يحب أن يغني لسيد درويش، كان يحكم إغلاق الغرفة كي لا يتنـاهى إلـى إسـماع أساتذته، ذلك "المنكر" ويصيبه مكروه بسبب ذلك.

الذي لم يدركه "سدنة" الموسيقى والغناء في ذلك الزمن أن هذا الذي اعتبروه جريمة كبـرى ارتكبها سيد درويش بخروجه "عن القواعد والأصول والمعقول والمنقول" هـو بالضـبط سـر عبقريته، وسر خلود ألحانه بعد ذلك.

كان سيد درويش يقول: "للشارع فضل كبير علي، أخذت منه الكثير واستفدت منـه الكثيـر، فالشعب هو الفنان الأصيل. ليت لنا بعض فنه، الذي يصدر عن طبيعة أصيلة. لا يمكن للصنعة مهما بلغت من القدرة والإعجاز أن تبلغ قدرها".

وهذا صحيح بالطبع، ولكنه ينطوي على قدر كبير من التواضع. ذلك أن "فن الشعب" موجود طوال التاريخ. لكن سيد درويش هو الذي رد إليه الاعتبار. هو الذي نقل الأغنية إلى الشـارع، وجعل الشعب يغني "الغناء المتقن" بالتعبير القديم في الموسيقى العربية.

لهذا، كان طبيعيا أن يكون مجال المسرح الغنائي هو الساحة الكبرى لإبداعات سيد درويش، فهو ساحة الغناء الجماعي. وفي أقل من خمس سنوات هي الفترة التي قضاها الشيخ سـيد فـي القاهرة قبل أن يرحل إلى جوار ربه، أبدع أكثر من ٣٠٠ لحنا للمسرحيات الغنائية. كأنه كـان يسابق الزمن.

كثيرون من الذين كتبوا عن سيد درويش ودوره في تاريخ الأغنية الوطنية يعتبرون أن دوره هذا ارتبط بثورة ١٩ في مصر وكان نتاجا لها بالأساس. وليس هذا صحيحا.

قبل أن تندلع ثورة ١٩، كان سيد درويش قد أعطى للأغنية الوطنية معناها الأعم والأعمـق والأشمل من مجرد كونها نشيدا حماسيا في مناسبة معينة. قبل أن تندلع الثورة، كان سيد درويش قد ربط الأغنية الوطنية بالمضمون الاجتماعي.. ربطها بهموم الناس وقضاياهم، والتي هي فـي نفس الوقت هموم وقضايا الوطن عموما.

الحق أن الأصح أن يقال هو أن سيد درويش كان أحد أكبر الذين مهدوا للثورة واحـد أكبـر صناعها بألحانه التي سبقتها.

وحين اندلعت الثورة، شارك فيها سيد درويش كمواطن فنان. ومع الثورة أبدع بعضـا مـن أكثر أغانيه الوطنية خلودا.

* * *

كان واحد.. وكان الكل

في ١٩ مارس ١٩١٩، اندلعت الثورة في مصر. ثورة عارمة تطالـب برحيـل الاحـتلال والاستقلال للوطن. اندل٨عت المظاهرات الكبرى في كل مكان في مصر تهتف "الاستقلال التام أو الموت الزؤام" و"نموت نموت وتحيا مصر" و"عاش الهلال مع الصليب" وتهتف لسعد زغلول زعيم الأمة. الشهداء كانوا يسقطون برصاص الاحتلال.. أغلقت سـلطات الاحـتلال الجـامع الأزهر الذي تنطلق منه المظاهرات، فتحولت الكنائس إلى مراكز للتجمع والخطابة تنطلق منهـا المظاهرات.. الجماهير الثائرة في كل أنحاء مصر كانت تقطع قضبان السكك الحديدية، وأسلاك البرق والهاتف، وتحرق القطارات التي تنقل قوات الاحتلال.. كانت قيامة شعب بأسره.

منذ اليوم الأول لاندلاع الثورة، كان هذا المشهد مألوفا في القاهرة الثائرة عربة حنطور يقف فيها منتصبا سيد درويش وبجواره بديع خيري. كان الناس يعرفونه ويحفظون أغانيه. يهتف سيد درويش بأغانيه الوطنية، ولمصر وسعد، ويهتف خلفه المتظاهرون.

يغني، ويغني معه المتظاهرون، لحنه الهادر:

قوم يا مصري... مصر دايما بتناديك

خد بنصري... نصري دين واجب عليك

جنود الاحتلال كانوا يعرفونه أيضا، ويعرفون دوره والتفاف الثوار حوله وحول ألحانه. كانوا يلاحقونه من شارع الأزهر.. إلى باب الخلق.. إلى عابدين.. إلى كل أحياء القاهرة. كانوا يلاحقون شعبا ثائرا بأسره، وفي القلب من ثورته الفنان الثائر سيد درويش.

"المواطن الفنان" سيد درويش كان في قلب الثورة. لكن ليس أي فنان. أنه صاحب الثورة الكبرى في تاريخ الأغنية العربية. سيد درويش، ولأول مرة في التاريخ، جعل الأغنية سلاحا من الأسلحة الكبرى في معركة الشعب الثائر، حتى أنه قيل أن لثورة ١٩ زعيمان: سعد زغلول وسيد درويش.

في يوم ١٥ مارس ١٩٢٣، كان موعد الشعب مع عودة زعيم الأمة سعد زغلول ورفاقه من المنفى إلى الإسكندرية. قبلها بأيام، كان سيد درويش قد سافر إلى الإسكندرية ليكون في استقبال سعد. قضى أياما في تحفيظ تلميذات وتلاميذ المدارس الأناشيد التي سيصدحون بها في استقبال زعماء الأمة.

حفظهم نشيد:

مصر.. وطننا.. سعدنا

وحفظهم لحنه الخالد:

بلادي بلادي... لك حبي وفؤادي

كان قد اقتبس هذا الشطر الأول من النشيد من الزعيم الوطني مصطفى كامل.

استقبلت الأمة سعد زغلول، وأنشد الشعب بأسره: بلادي بلادي. حين انتهى الاستقبال، سأل سعد: من صاحب هذا اللحن العظيم كي أحييه وأشد على يده؟ قيل له: أنه سيد درويش.. وقد رحل إلى جوار ربه منذ ساعات فقط.

ليومين متواصلين بعد الخامس عشر من سبتمبر، ظلت الجماهير الحاشدة تردد في الإسكندرية نشيد بلادي. وطوال العقود التالية، سوف يردد الشعب هذا اللحن الجبار في كل مناسبة وطنية، وفي أي مناسبة يريد فيها أن يعبر عن الحب العظيم للوطن. قام سيد درويش

بتحفيظ بنات وأولاد مصر نشيد بلادي ثم رحل إلى جوار ربه شابا في الواحدة والثلاثـين مـن عمره.

في عام ١٩٢٣، كان سيد درويش قد نشر أجزاء من كتاب من تأليفه عن "فن الموسيقى". كان يوقع المقالات بإمضاء: خادم الموسيقى العربية. وحين فجعت الأمة برحيله، اكتشفت أن الـذي رحل كان "سيد الموسيقى والغناء".. "سيد الأغنية الوطنية" في كل عصر وأوان.

رثاه كبار شعراء وكتاب مصر في قصائد ومقالات.. رثاه أمير الشعراء شـوقي، وعبـاس محمود العقاد، وبيرم التونسي، وغيرهم كثيرون. لكن أظن أن أحدا لم يصف سيد درويش مثلما فعل فؤاد حداد عندما كتب:

أسمر وجيه اللون... وفيه شبه من أربعين مليون

وف إيده حنة وريشة ومسطرين وسلاح

كان مصري كامل.. وكان عامل.. وكان فلاح

وكان سيد.. وكان درويش

وكان واحد.. وكان الكل

رحل إذن سيد درويش. كان مفروضا أن تتواصل ثورته، وأن تشهد الأغنية الوطنية صحوة مستمرة. لكن شيئا غريبا حقا حدث. بعد رحيله، شهدت الأغنية الوطنية عهدا طويلا من الـردة استمر لثلاثة عقود كاملة.

قضية

عن «النوبة» و«أدول» وغضب المثقفين

عيد عبد الحليم

أثارت الكلمة التى ألقاها الأديب النوبى حجاج حسن أدول فى المؤتمر القبطى العالمى الثانى والذى أقيم فى «واشنطن» بالولايات المتحدة الأمريكية فى الفترة ما بين ١٦ وحتى ١٩ نوفمبر ٢٠٠٥ تحت عنوان «الديمقراطية فى مصر للمسلمين والمسيحيين واتصالها بالديمقراطية فى الشرق الأوسط» الكثير من ردود الأفعال بين أوساط المثقفين المصريين عامة والنوبيين بشكل خاص - نظراً لما تضمنته «الكلمة» من أفكار رأى الكثيرون أنها مخالفة للواقع وبها قدر كبير من المغالطات التاريخية.

حيث بدأ أدول حديثه بالكلام عن حضارة نوبية منفصلة كل الانفصال عن الحضارة المصرية، وعن وجود محنة تاريخية وواقعية يعانى منها الشعب النوبي..!! حيث يقول:

«ونأسف نحن النوبيين حين نلحظ الفخار العالمى بالحضارة النوبية وفى الوقت نفسه لا نجد أى عمل إيجابى من الفخورين يساند الشعب النوبى

فى محنته. محنته التى يتعرض لها منذ أوائل القرن الماضى وحتى الآن».
والمحنة التى يقصدها «أدول» هى عملية التهجير والتى تمت مرتين الأولى مع بناء خزان أسوان عام ١٩٠٢، والثانية فى الستينيات عند بناء السد العالى.
ويصف «أدول» ما حدث للنوبيين بأنه «ترانسفير بشع لا إنسانى ولا أخلاقى» «كل هذا الظلم البين – والكلام له – والعالم صامت عنا. العالم المتحضر الذى يهتم بعذابات الحيوانات والطيور والزواحف والنباتات، ويرفض اندثار نوعية منها صامت تجاه عذابات النوبيين وضياع ثقافتهم التى ساهمت فى تحضر البشرية».
ويتحدث «أدول» على اعتبار أهل النوبة أقلية فى مجتمع عنصرى فنحن النوبيين فى مصر، من يريد منا الترقى فى مجاله، عليه أن ينسى نوبيته ولا يطالب بحقوقه وقد تصدى لمقولات «أدول» مجموعة من الكتاب منهم الروائى إدريس على والذى كتب مقالاً فى جريدة العربى بتاريخ ٨ يناير ٢٠٠٦ تحت عنوان «أكا أدول» فند فيه ما جاء فى الورقة مؤكداً أن ادعاءه بأن النوبيين يتعرضون للاضطهاد هى مسألة لا وجود لها فى الشارع فلا توجد لافتة فى موقع مكتوب عليها «ممنوع دخول النوبيين» ولا توجد قوانين أو حتى تعليمات سرية تفرق بين النوبى وغيره، فالنوبى يمارس حياته بشكل عادى فى المدن وقرى التهجير.
ويضرب «إدريس» أمثلة ببعض النوبيين الذين وصلوا إلى مواقع قيادية فى الدولة ومنهم وزير الدفاع المصرى والراحل د. مصطفى محمد على عميد معهد السينما السابق، والمطرب الشهير محمد منير.
ويرى أن ما وصفه «أدول» بأنه عملية ترانسفير بشعة فى وصفه لعملية التهجير يعد كذباً وافتراءً فهو لم يشهد ذلك نظراً لأنه ولد وتربى فى الإسكندرية بالإضافة إلى أن عملية نقل النوبيين تمت بشكل سلمى حيث تم نقلهم إلى قرى حديثة فى كوم أمبو مزودة بالماء النقى والكهرباء.
ويرى «إدريس» أن «حجاج» يجر الوطن إلى حرب عنصرية فى قوله «إن لم ننل حقوقنا كاملة فسوف نقوم بانتزاعها لا مهادنة ولا تنازل».
فى حين رأى الكاتب يحيى مختار فى مقال نشر بجريدة «أخبار الأدب» بتاريخ

٢٠٠٥/١٢/٢٥ بأن هذه الورقة جاءت فى الوقت الخطأ لأنها تتوازى مع دعاوى انفصالية أخرى ومنها فصل جنوب السودان ومشكلة دارفور والصراع فى العراق بين الأكراد والسنة والشيعة، فهو توقيت غير مناسب نظراً لأن مثل هذه الدعاوى تكون ذريعة للتدخل فى شئوننا الداخلية.

ويضيف «مختار» «لست أدرى كنوبى أعايش قومى وأعبر عنهم سواء أهل الجنوب أو الشمال، عن أية محنة يتحدث حجاج أدول، أنه يلح على أن هناك شعباً نوبياً واقعاً تحت الاضطهاد من المصريين، وأن هناك تطهيراً عرقياً قائماً على قدم وساق.

وإذا كان حجاج أدول يتحدث عن «النوبيين الخونة» المعنيين بالتزوير فى المجالس المحلية والتابعين لحزب السلطة الديكتاتورية، فماذا يمكن أن نسمى طرح المشكلات الداخلية التى تخص فئة من فئات الشعب فى مؤتمر الدولة الإمبريالية التى تخططت لعمليات التقسيم وتفتيت دول المنطقة والتدخل فى شئونها الداخلية.

ويؤكد «مختار» أن «البيان ملئ بالمغطالات والإساءة إلى الثقافة المصرية، كذلك هو دعوة للاستقواء بالأجنبى خاصة فى قوله «فلتذبحونا تحت سمع وبصر العالم كله، فلن نخشى الجبروت والاتهامات الظالمة ولـ غوغائيتكم الزاعقة».

ويشير «يحيى مختار» إلي أن دعاوى «أدول» ليست جديدة بل رددها فى كثير من المحافل الداخلية ومنها شهادته فى الجامعة الأمريكية فى ٤ أكتوبر ١٩٩٤ «والتى كانت مفترضة أن تكون شهادة أدبية فقال فيها إنه توقف عن الإبداع الأدبى لأن «ست الشريرة» ويعنى بها أهل الشمال أعدوا صكوك بيع الهضبة النوبية لاتمام ذبح الحضارة النوبية، ولأن الكراهية احتلت السويداء من قلبه ولذا فإن التوقف عن الكتابة قيمة ويؤكد «مختار» فى نهاية مقاله أن كلمة «أدول» تعد عاراً كبيراً بالنسبة له، ولا تعبر بأى حال من الأحوال عن أى شخص من أهل النوبة فلم يفوضها أحد أن يتحدث باسمهم، وإذا كان يبحث عن الشهرة فبئس الطريق الذى سلكه، مع أنه تناسى أن مصر هى التى منحته جائزة الدولة التشجيعية عن مجموعته القصصية «ليالى المسك العتيقة» فى بدايات التسعينيات، ثم إنه حصل على منحة تفرغ لأكثر من خمس سنوات ثم طبعت روايته التى نال عنها التفرغ فى المجلس الأعلى للثقافة

وقبض ٤ آلاف جنيه مكافأة على النشر.

وربما كان أكثر المقالات حيادية هو مقال الكاتب محمد سلماوى - رئيس اتحاد الكتاب - والذى نشره فى جريدة الوفد بتاريخ ١١ يناير ٢٠٠٦ «خدام وأدول والمجتمع الديمقراطي» والذى أشار فيه إلى أن ما طرحه «أدول» من اتهامات العنصرية هو شىء خطير ينبغى أن نتعامل معه، فقد تعودنا توجيه مثل هذه الاتهامات لإسرائيل فى معاملتها للأخوة الفلسطينيين وللأمريكيين فى معاملتها «السابقة» للزنوج، ثم وجهناها أخيراً لفرنسا بسبب إهمالها لسكان الضواحى المحيطة بباريس وازدرائها لثقافتهم الشرقية، لكن ها هى نفس الاتهامات توجه لنا من أحد أبنائنا لتمثل اختياراً عسيراً لثقافة الاختلاف بين مثقفينا الذين وجدوا أنفسهم بين خيارين، الخيار الأول الأسهل لأنه يتطلب مناقشة ما طرحه من شواهد قائمة، والخيار الثانى هو مناقشة ما طرحه من اتهامات وتعنيدها بالحجة إذا كانت خاطئة، والاعتراف والدعوة لإصلاحها إذا كانت صحيحة، وهو ما لم يحدث.

ويتفق سلماوى مع ما طرحه الأدباء النوبيون من اهتمام الحياة الثقافية بالأدب النوبى و«أدول» أقرب الشواهد لذلك لحصوله على جائزة الدولة ومنح التفرغ التى حصل عليها، وكذلك غيره من الأدباء.

ويأخذ سلماوى على من غالوا فى اتهام «أدول» ووصموه بالخيانة أنه لابد وأن يتعاملوا مع المسألة بشىء من الروية.

وإن اتفق مع ما طرح «أدول» حول فكرة غياب الديمقراطية قائلاً «إن ما تطرحه صحيح لكنه ينطبق علينا جميعاً فنحن فى بلاد ليس فيها مواطنون من الدرجة الأولى يتمتعون بكامل حقوقهم سواء كانوا أقباطاً أو مسلمين أو نوبيين، وقد يختلف الظلم الواقع على فئة أو طائفة عن طائفة أخرى لكننا جميعاً فى الهم شرق».

ورغم أن «يحيى مختار» قد قام بالرد على مقال سلماوى بمقال آخر فى جريدة الوفد تحت عنوان «سلماوى والمثقفون ودروس فى الديمقراطية» يفند فيه بعض مواقف «أدول» السابقة فى هذه المسألة، فإن القضية مازالت تتسع لأكثر من رأى، وعلى المثقفين أن يبتعدوا عن الأفعال.

واقترح أن يقيم اتحاد الكتاب ندوة لمناقشة «الورقة» وما جاء فيها يشارك فيها مجموعة من المفكرين.

وإن كنا نختلف - بالتأكيد - مع كثير مما جاء فيها خاصة ما وصفه «أدول» بـ «الترنسفير» و«التطهير العرقي» لأبناء النوبة، لأنها أفكار تفتت من وحدة أبناء الشعب، خاصة أننا فى مرحلة غاية فى القسوة وغياب الحرية، تحتاج من كل واحد منا أن يسعى للتكاتف مع الآخرين للبحث عن مخرج لأزمة هذا الوطن.

ولعل ما طرحه الروائى الكبير بهاء طاهر فى مقاله «عن النوبة وأدول» فى جريدة العربى بتاريخ ١٢ فبراير يؤكد ما ذهبنا إليه وإن رأى أنه حتى الكتاب النوبيين الذين انتقدوا موقف «أدول» طالبوا ببعض المطالب التاريخية لأبناء النوبة ومنها دفع التعويضات المتأخرة عن الأرض والممتلكات التى ضاعت بسبب التهجير عام ١٩٦٤، ومنحهم فرصة العودة والتوطين فى المناطق التى تستصلح من النوبة القديمة مثل توشكى وغيرها.

وتلك مسائل صغيرة لا تستحق أن يستخدم حجاج أدول من أجلها مصطلحات العنصرية ومرادفاتها. فأما إن شاء أن يعرف ما العنصرية فليذهب إلى أى من ولايات الجنوب الأمريكى ليرى كيف يعيش السود هناك وكيف يعاملون.

ويرى بهاء طاهر أن أخطر نقطة تعرض لها «أدول» هى تحديد علاقة مصر بأفريقيا والتى تقوم على مبدأ التعالى من جانب المصريين - على حد تعبيره - وأن مصر تنصلت من دورها الأفريقي، وهو أمر مخالف للتاريخ وللواقع فمصر هى التى قادت حركات «التحرر فى القارة السمراء».

«الديكاميرون» حين كان ممنوعا

نازك ضمرة

مؤلف الكتاب: جيوفاتي بوكاتشيو، مكان الصدور الأصلى إيطاليا، تاريخ الصدور الأصلى القرن الرابع عشر، أول نشر علنى للكتاب فى بريطانيا عام ١٩٢١، الناشر الأول طباعة خاصة (جمعية القصص، الشكل الأدبى مجموعة حكايات.

ألف كتاب (الديكاميرون) للمرة الأولى فى أوائل القرن السادس عشر، لكن سرعان ما اعتبر من الكتب الممنوعة بأمر من بابا بول الرابع عام ١٥٥٩، وقد عزز هذا المنع عام ١٥٦٤، وقد تركزت الاعتراضات على الكتاب لاحتوائه على حكايات ونوادر ووصفات لتصرفات جنسية، تشجع على التحرر من المحظور عرفاً، وتنبه العامة لأساليب كانت تعتبر شبه محرمة أو أنهم لم يعتادوا عليها، ورأى المثقفون ورجال الدين والراهبات ورؤساء الأديرة أنه مخالف للأخلاق المسيحية، وللتقاليد التى تحاول الكنيسة ترسيخها كالعفة والإخلاص للعلاقات الزوجية وتكريس حياة الراهبات للعبادة ولخدمة المحتاجين وبيوت الله ومع هذا وتحت ضغوط الطلب الشعبى المتزايدة، سمح بطباعة كمية مستعجلة من الكتاب بأمر خاص من حاكم فلورنسا فى إيطاليا عام ١٥٧٣ وبناء على تفويض خاص من الحاكم الأعلى ورئيس القضاة فى فلورنسا، وتمت مراجعة تلك الطبعة بإشراف البابا جريجورى الثامن، وأبقيت حكايات

النشاطات الجنسية وأوصاف الإغواء حسبما وردت فى الكتاب الأصلي، إلا أنه تم استبدال شخوص رجال الدين والراهبات بأسماء أفراد عاديين من النبلاء والبورجوازيين.

وعندما جاء البابا سيكستون الخامس لم يقبل تجديد السماح للكتاب بالصدور، فأعاد إدراجه ضمن قائمة الكتب المحظور تداولها ونشرها، فزاد طلب الأغنياء والأمراء وأفراد الطبقة البرجوازية عليه، وحتى أن الكثير من الناس العاديين صاروا يتلقفون الكتاب ويتداولونه فيما بينهم، فاضطر البابا للموافقة على طباعة كمية جديدة من كتاب (ديكاميرون) لكنه أصدر أوامره بحذف أخبار النشاطات الجنسية والكلمات المنافية للأدب، وتم طبع هذه الدفعة عام ١٥٨٨ لكن حتى هذه الطبعة لم ترض البابا سيسكتون الخامس فأبقى أمره على منع الكتاب من التداول لكن الإقبال على طلب الكتاب ظل يتزايد من عامة الناس، فتم غض البصر عن تنفيذ أوامر المنع رضوخاً لكثرة الحاح الناس على اقتناء الكتاب وقراءته.

أما فى أمريكا وفى عام ١٨٩٢ كان كتاب (الديكاميرون) من ضمن الكتب التى نشرها دار ورثنجتون للنشر، والتى كانت تعانى من صعوبات مالية فطالب الدائنون من دار النشر بيع بعض مخزون الدار من الكتب الثمينة والممنوعة والنادرة مثل (ليالى ألف ليلة وليلة) وتاريخ (توم جوننز) وكتاب (فن الحب) و(هلتاميرون) و(جارجانتوا) و(بنتاجرذيل)، و(اعترافات روسو) وكتاب (ديكاميرون) وذلك لدفع الديون المستحقة على الشركة ولكن أنتونى كومسك عارض البيع، وطلب من المحكمة الأمر بحرق هذه الكتب، وبعدها بسنة عرضت مؤسسة المكتبة الأمريكية لأول مرة دليلاً يحتوى على ٥٠٠٠ اسم للمكتبات الصغيرة والفروع وأسمتها مجموعة (الكتب التى يمكن أن يوصى بها أى فرد لشخص آخر) ولم تتضمن تلك القائمة أية أعمال (بوكاتشيو) وعندما أصدرت (جمعية المكتبة الأمريكية) دليلها كانت أعمال (بوكاتشيو) مازالت مستثناة، وفى عام ١٨٩٤ صدر أمر بالسماح لتلك الأعمال الأدبية التى تخضع لقيود فى النشر والانتشار بالصدور من مثل (ألف ليلة وليلة) و(تاريخ توم جونز) و(ديكاميرون) و(هيبتاميرون) و(فن الحب).

وموضوعنا الأساسى فى هذه السطور هو كتاب (الديكاميرون) ولمحات من ملخص مضمونه، وكما قلنا إن أسباب الحظر على نشر كتاب (الديكاميرون) فى القرون الأولى وصفه بأنه يهدم القيم الأخلاقية والعفاف، بل يحرض على هدم التقاليد وتهوين الرذيلة والاستهتار بقداسة العلاقات الأسرية، فدار جدل طويل حوله فى أمريكا وفى سنة ١٩٠٦ حتى وصفته تقارير صحفية وقضائية بأن ما يحتويه الكتاب مجرد أمور كلاسيكية، فتمت موافقة مبدئية على نشره ولكن أرسلت مادة الكتاب لأفراد من المثقفين فى مختلف مناطق الولايات المتحدة بالبريد لقراءته وإعطاء آرائهم وأحكامهم عليه، وبعد ذلك حكم أحد القضاة بغرامة مقدارها خمسة دولارات على كل من يسوق هذا الكتاب.

ولكن فى العام ١٩٢٧ أصدر القاضى العلم للولايات المتحدة فى واشنطن حكما بإبطال قرارات المحاكم السابقة والصادرة بمنع تداول كتاب (ديكاميرون) ووافق على استيراد ٢٥٠ نسخة منه بصفة مستعجلة بواسطة شركة أى أند بولي. وبذلك أنهى ذلك الحكم القضائى جميع أنواع المنع والحجر على هذا الكتاب الكلاسيكى داخل الولايات المتحدة.

موجز بعض حكايات وردت فى كتاب ديكاميرون:

إن كتاب (الديكاميرون) هو أحد أقدم كتب الخيال الأدبي، ويحتوى على مائة حكاية، وأعتبر فاحشاً بذيئاً، ولتجميع تلك الحكايات فى كتاب واحد قصة طريفة تشبه الخيال، إن لم تكن خيالية فعلاً، وتتلخص القصة فى أن عشرة من الشباب والشابات انعزلوا بعيداً عن المدينة هرباً من مرض الطاعون الذى اجتاح أوربا فى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر، وشغلوا أنفسهم بتوليف القصص عن مواضيع مختلفة، وكان على كل فرد منهم أن يروى قصة عن موضوع مخصص يومياً وحتى أصبح مجموعها ١٠٠ حكاية ومن هذا المجموع ثمانية منها فقط كانت إغوائية، أما باقى الحكايات فكانت نقداً اجتماعياً أو للترفيه وفنون التحايل أو ملاحظات من أحدهم على واحد أو واحدة من أعضاء الفريق المنعزل والكثير من الانتقادات للراهبات

وللرهبان.
وفى بعض الحكايات كان الترميز إلى الزنا إلى جماع الحارم مختصرا أو ملغزاً موحيا بالفعل تلميحا دون توضيح وتتضمن الحكايات تعابير كلامية ذات دلالات تسد مسد الوصف الجنسى المفصل فالصدور وأعضاء التناسل كان التطرق لها استعارة أو مجازاً، وكثيراً من تلك المفردات مقتبس من الحياكة والحراثة والحصاد، كالكلام الذى يرد على لسان زوجة فى الكتاب (تشكو أن زوجها أهمل نكش حقلها المسكين).
أما عاشق الجلسات فيعرض بزميلته باستخدام اللغة التى نستخدمها للخيل فيقول مثلا:
(الأحصنة الملجومة تعتدى على خيول مدينة بارثيا البكر).
وهناك تلميحات عامة أخرى باستخدام الهاون والذى تطحن الأشياء فيه ويتم تنعيمها به، يستغل مجازا لنشاط جنسى كما ورد فى حكاية الرجل الذى يشكو قائلا :«إذا لم تعرنى هاونها فلن أعيرها ».
ومن القصص الثمانى الأكثر إثارة جنسياً أربع منها مؤسسة على التحايل وروح الظرف والنكتة وفى واحدة منها وهى العاشرة والتى حكيت فى اليوم التاسع ، يقنع الكاهن رجلاً بأنه – أى الكاهن قادر على تحويل زوجته إلى فرس وذلك سيساعده كثيرا فى ترويج تجارته، وعلى هذا تقوم الزوجة بالواجب المطلوب مقتنعة تخلع ملابسها وتنحنى لتقف على أطرافها الأربعة، وبينما يشرح الكاهن للزوج باهتمام شديد مبينا أن أهم جزء فى عملية تحويل زوجته إلى فرس هو تركيب الذيل، وتنتظر الزوجة بصبر بينما يتظاهر الكاهن بلمس وتغطية أجزاء من جسدها ليصبح جسد فرس، ثم يبدأ فى العملية الجنسية والتى ستولد ذيلاً للفرس، ويكثر الوصف هنا ويطول بلغة مجازية مثيرة. ومن مثل ذلك يقول الكاهن:
«وفى النتيجة لم يبق شىء إلا تركيب الذيل، ينزع قميصه، ويمسك الإزميل الذى زرع الرجال به، ويدفسه بسرعة فى الثلم المخصص لذلك، ويقول: «وليكن هذا ذيلا جميلا لهذه الفرس الجميلة».
والقصة العاشرة فى اليوم الثالث تحتوى أطول وصف لعملية الإيلاج الجنسي،

ونادراً ما ترجم هذا الوصف حتى السنوات الأخيرة ويلخص هذه القصة:

«إن أخا فى الدين يقنع فتاة شابة غراً أنها تخدم الرب بتقديم نفسها له، لأن به شيطاناً يسكنه، ولا يمكن إخضاع ذاك الشيطان إلا إذا أدخله فى جهنمها، ومع أن هذه القصة هزلية وخيالية، لكن الفتاة تتطوع وتتخطى المألوف، بل تظهر تعاطفا واهتماما شديداً لمعالجة هذا الشيطان العنيد، بل يزيد حماسها لتلبية رغبة أخيها فى الدين وذلك لخدمة الرب، وفى النتيجة تتعب أخاها فى الدين وتهلكه وهى تحرق الشيطان فى جهنمها بشهية وبرغبة لا تتوقف، بل تزيد فى إلحاحها على مواصلة حرق ذلك الشيطان، وتطلب أن لا يتوقف أخوها فى الدين عن حرق الشيطان فى جهنمها».

مقال

مختارات من مؤلفات الهنود على امتداد العصور

د. خورشيد إقبال الندوى

يرجع تاريخ التأليف بالعربية فى الهند إلى قرون عديدة ولاشك أن الهند قد أنجبت فى عصورها المختلفة أدباء وشعراء، عرفوا بفصاحة اللسان العربى المبين، كما خرج منها صفوة العلماء وكثير من رجال العلم والقلم، الذين أدوا أدوارا رائعة فى مجال التصنيف والتأليف، وتركوا آثارا خالدة. فإذا ألقينا نظرة فاحصة فى مؤلفات الهنود عبر العصور، وجدنا أنهم ألفوا كتبا كثيرة فى موضوعات شتى وميادين متعددة، وإذا تصفحنا هذه الكتب عرفنا أن معظمها تتسم وتمتاز بجودة الأسلوب وحلاوة اللغة، كما أنها تقدم فى الوقت نفسه - أفكارا - مختمرة ناضجة، وبالتالى فهى تستحق العناية والاهتمام من قبل الباحثين والدارسين.

ومن هذا المنطلق أردت أن أتناول فى هذا البحث - بإذن الله تعالى - الكتب النادرة والمؤلفات الرائعة فى الشكل والمضمون، التى لا نظير لها فى شبه القارة الهندية، ربما فى العالم الإسلامى بأكمله.

وهى كالآتى:

١ - «**حجة الله البالغة**» للإمام الكبير أحمد بن عبد الرحيم المعروف بشاه ولى الله الدهلوى (ت١١٧٦هـ):

هذا الكتاب كما سماه حجة بكل المقاييس، فهو نادر فى بابه، مبتكر فى موضوعه، رائع فى أسلوبه، يتسم بالدراسة العميقة حول أسرار أحكام الشريعة وحكمة الدين وفلسفة الشرع الإسلامي،. كما يمتاز بنصاعة العربية وقوة العبارة وسلامة المنطق ووضوح الحجة.

علاوة على هذا فهو يتميز بالدقة العلمية والغوص العميق فى تفهم أسرار الشريعة، وبالتحليل الدقيق للآيات القرآنية والأحاديث النبوية، وتحقيق خاص فى أسرار المعارف وغوامض العلوم.

إضافة إلى ذلك يتمتع الكتاب بحسن الأسلوب وتسلسله وسيلانه مع الطبيعة، ويتحلى بالظرافة والإبداع والابتكار، ومن ثم فهو يستحق عكوفا طويلا ودراسة وافية من الباحثين والدارسين من حيث الشكل والمضمون، لأنه غاية فى المحتوى والأسلوب.

قسم المؤلف هذا الكتاب العظيم إلى مقدمة وقسمين رئيسيين: تشتمل المقدمة على بحوث قيمة دقيقة فى المصالح المرعية فى الشرائع وأسرار الأحكام الشرعية وحكم الترهيب والترغيب وأسرار تعيين أوقات العبادات وأسباب أحكام المعاملات والحدود والكفارات وغيرها.

أما **القسم الأول**: فبين فيه القواعد الكلية التى تستنبط منها المصالح المرعية فى الأحكام الشرعية .

وفى **القسم الثانى**: وضح أسرار ما جاء عن النبى صلى الله عليه وسلم مفصلا، ثم قسم كلا منهما إلى أبواب عديدة حسب الترتيب الذى رآه لربط الأحكام الإلهية فى الأحكام الشرعية والآثار المترتبة عليها فى الحياة البشرية.

يقول الشيخ السيد سابق: «لم يتكلم فى هذا العلم - على أسرار الشريعة - أحد قبله على هذا الوجه من تأصيل الأصول وتفريع الفروع وتمهيد المقدمات والمبادئ واستنتاج المقاصد»(١).

ويقول الشيخ أبو الحسن الندوى: «لم يؤلف كتاب - فى حدود علمى وفى اللغات التى أعرفها - فى تأييد أى ديانة من الديانات وتفسيرها اللبق الحكيم وفلسفتها الجامعة المتناسقة كهذا الكتاب فى منزلته ومكانته، وإن كان قد ألف فيه، فإنه ليس بين ظهرانى العلماء والباحثين فى الدنيا العلمية المعاصرة»(٢).

أشاد العلماء بأسلوب الكتاب، ونال حفاوة بالغة فى الأوساط العلمية والدينية، طبع فى الهند وفى البلاد العربية أكثر من مرة.

٢ - «**سبحة المرجان فى آثار هندوستان**» للعالم الكبير والشاعر العظيم غلام على بن نوح الحسينى الواسطى البلكرامى المعروف بآزاد (ت١٢٠٠هـ):

هذا الكتاب عظيم القيمة من النواحى العلمية والتاريخية والأدبية، وهو ذخيرة أدبية حافلة بالنصوص القيمة شعرا ونثرا فى شتى الفنون والأغراض والمعارف، وهو إلى ذلك موسوعة ثقافية هندية عامة، والكتاب بعد ذلك كله أهم مرجع لمعرفة كثير من تاريخ الأدب العربى فى الهند.

وقد قسمه آزاد إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: وفيه يوضح آزاد مكانة الهند من خلال الأحاديث النبوية والتفاسير القرآنية، وقد كان هذا الفصل منفردا باسم «شمامة العنبر فيما ورد فى الهند من سيد البشر».

ضمه آزاد إلى سبحة المرجان وجعله فصله الأول.

الفصل الثانى: يشتمل على التراجم لعلماء الهند فى جميع الموضوعات العلمية والفقهية والتصوف وتاريخ الأدب، ولاشك أنه بهذا العمل يعد صاحب فضل السبق بين علماء الهند، إذ لم يكتب أحد قبله تراجم لعلماء الهند وأدبائها.

الفصل الثالث: فى المحسنات البديعية ويشتمل على خمس مقالات:

الأولى: فى المحسنات التى نظمها عن الهند، نقل فيها ٢٣ نوعا من البديع الهندى ووضع لها الأسماء التى تناسبها فى اللغة العربية، منها التنزيه، الانتزاع، قلب الماهية، الاستبداد، المخالطة وما إلى ذلك.

الثانية: استخرج آزاد ٣٧ نوعا بديعيا، ووضع لها أسماء مناسبة، منها : التفاؤل،

النذر، الوفاق، المزاح، التحول، التسوية، الغبطة.. إلخ.

الثالثة: فى نوع مما اخترعه الأمير خسرو الدهلوى سماه آزاد «أبو قلمون» ويراد به كلمة تعطى معنى مشتركا بين لغتين فأكثر .. إلخ.

الرابعة: فى حسن التخلص، وقد ذكر فيها جملة كبيرة عند انتقاله فى قصائده المختلفة من الغزل إلى المديح.

الخامسة: فى القصيدة البديعية، وقد نظمها على غرار بديعية عز الدين الموصلي، وصفى الدين الحلي... إلخ.

الفصل الرابع: فى العشق والعشاق، ويشتمل أيضا على خمس مقالات:

الأولى: فى بيان أنواع الغزلان – يقصد النساء – عند الهنود.

الثانية: فى بيان أقسام الغزلان التى استخرجها المؤلف.

الثالثة: فى القصيدة الغزلانية، وهى قصيدة تحتوى على نيف وأربعين بيتا، وضح فيها أنواع الغزلان التى نقلها عن الهنود.

الرابعة: فى أقسام العشاق، يذكر كل قسم ويستشهد له.

الخامسة: يذكر فيها القصيدة التى تشتمل على أحوال العشاق وتصور نفسياتهم وخلجات نفوسهم.

وهذا فن عجيب من فنون الهنود، خلع عليه آزاد خلعة التعريب، وهكذا أهدى إلى أدباء العرب نوعا جديدا، ألف آزاد هذا الكتاب عام ١١٧٧هـ، وطبع فى بومبائى بالهند سنة ١٣٠٣هـ.

٣ – «**إظهار الحق**» للعلامة رحمة الله بن خليل الرحمن الكيرانوى (١٣٠٨هـ/١٨٩١م):

كتاب قيم رائع، من حق كل مسلم أن يفتخر به، وقد قسمه المؤلف إلى مقدمة وستة أبواب.

المقدمة: فى بيان الأمور التى يجب التنبيه عليها.

الباب الأول: فى بيان كتب العهد العتيق والجديد.

الباب الثاني: فى إثبات التحريف.

الباب الثالث: فى إثبات النسخ.
الباب الرابع: فى إبطال التثليث.
الباب الخامس: فى إثبات كون القرآن كتاب الله ودفع شبهات القسيسين مع مبحث إثبات صحة الأحاديث النبوية المروية.
البـــاب الســـادس: فى إثبات نبوة محمد صلى الله عليه وسلم ودفع مطاعن القسيسين.

وهكذا تناول المؤلف فى هذا الكتاب المسائل الخمس التى تعد بمثابة أمهات المسائل المتنازع فيها بين المسلمين والمسيحيين أى النسخ، والتحريف، والتثليث، وحقيقة القرآن، ونبوة خاتم النبيين محمد صلى الله عليه وسلم.

يعد هذا الكتاب من أهم الكتب التى ألف فى هذا الموضوع فى العالم الإسلامي، وعديم النظير وفقيد المثيل فى شبه القارة الهندية يقول عنه الأستاذ عبد الله الأنصارى: «إن هذا الكتاب الفذ فى موضوعه حاسم بأمر الله تعالى للقضاء على الحملات المغرضة والشبهات الهدامة التى طالما يرددها المستشرقون ودعاة الضلال لينفثوا فى أوساط القراء المثقفين سمومهم (٣).

إن الكتاب المذكور يعد بمثابة قلعة حصينة للإسلام وصاعقة على المذاهب الباطلة، وقد أحدث ضجة وضجيجا فى العالم المسيحي، وليس أدل على ما يحمله هذا الكتاب من المعرفة الواسعة والبراهين الساطعة فى إبطال المسيحية المحرفة ما كتبته جريدة لندن تايمز (London Tines) بأنه «لو داوم المسلمون على مطالعة وقراءة هذا الكتاب لتوقف كليا انتشار الدين المسيحي، وأبت النفوس من قبوله واستقاموا على الإسلام(٤).

طبع الكتاب مرارا وتكرار فى الأستانة ومصر والمغرب، كما ترجم إلى الإنجليزية والألمانية والفرنسية والأردية والتركية وغيرها.

٤ - «**نزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر**»: لمؤرخ الهند الكبير عبد الحى بن فخر الدين الحسنى (ت١٣٤١هـ-١٩٢٣م):

موسوعة إسلامية كبرى عن تراجم المسلمين وأحوالهم فى بلاد الهند، يقع الكتاب فى

ثمانية مجلدات كبار ويحتوى على أكثر من أربعة آلاف وخمسمائة من التراجم لعلماء الهند وأدبائها، أتم المؤلف منها سبعة، وخلال إتمام المجلد الثامن ومراجعته وافته المنية، فقام بعد وفاته بمدة طويلة نجله الشيخ أبو الحسن على الحسنى الندوى بإتمامه ومراجعته.

وهذا الكتاب الضخم فريد من نوعه فى شبه القارة من حيث الأسلوب وغزارة المادة، فمن حيث الأسلوب تميز بالقوة والروعة والسهولة فى الألفاظ والتراكيب، والاقتصاد فى الوصف والبعد عن المبالغة، حيث كان المؤلف يتحرى الصدق والدقة فى الأوصاف والنعوت، ويمتاز أيضا من حيث الترتيب فقد رتبه المؤلف حسب القرون ورتب تراجم كل قرن على حروف المعجم لتسهيل المراجعة وتيسير الوصول إلى المراد.

ومن حيث غزارة المادة فإنه أكبر كتاب يعرف بالهند فى تراجم الرجال الذين نبغوا فى الهند من القرن الإسلامى الأول إلى سنة وفاة المؤلف (١٣٤١هـ) يغطى المساحة الزمنية من القرن الأول إلى القرن الرابع عشر الهجري، والمساحة المكانية من ممر «خبير» فى الشمال الغربى من الهند إلى خليج بنغال فى الشرق ، ومن قلل «كشمير» إلى «مالابار» و«كالى كوت» فى الجنوب والأعيان من كل طبقة على اختلاف مذاهبهم الفقهية واتجاهاتهم العلمية واختصاصاتهم الفقهية.

صدرت طبعتان للكتاب من دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد - الهند - ترجم إلى الأردية ونشر فى باكستان عام ١٩٦٥م.

٥ - «**ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين**» لسماحة الشيخ أبى الحسن على الحسنى الندوى (ت١٩٩٩م): كتاب مشهور فى العالمين العربى والإسلامي، يأتى فى رأس قائمة المؤلفات الإسلامية والفكر الإسلامى الأصيل، ويستعرض التاريخ بوجهة نظر جديدة مبتكرة، وفى الوقت ذاته يعمق الإيمان فى القلوب والوجدان، نال قبولاً واسعاً ومكانة كبيرة فى الأوساط العلمية والفكرية والدينية، وأحدث ضجة كبيرة فى العالم العربى والإسلامي، يدل الكتاب دلالة واضحة على سعة معرفة المؤلف بالثقافة الإسلامية والتاريخ، وفهمه العميق لكليات الروح الإسلامية فى محيطها الشامل، وقد اعترف بذلك الأستاذ سيد قطب عندما قال فى تقديمه للكتاب: «إنه الإحساس

المتناسق بكل مقومات الحياة البشرية، وبهذا الإحساس المتناسق سار فى استعراضه التاريخى وفى توجيهه للأمة الإسلامية سواء، ومن هنا يعد هذا الكتاب نموذجا للتاريخ»(٥).

وعلق الدكتور بكهنكم(٦) على الكتاب بقوله: «كان ينبغى إن ينشر فى بريطانيا، لأنه وثيقة تاريخية ونموذج صحيح لما يحتاج إليه المسلمون فى نهضتهم - فى القرن المعاصر - من جهود مبذولة على وجه أفضل».

ومما يدل على أهمية هذا الكتاب ما قاله الدكتور محمد يوسف موسى: «إن قراءة هذا الكتاب فرض على كل مسلم يعمل لإعادة مجد الإسلام» (٧).

وقال الدكتور محمد رجب البيومى: «ما أذكر أن كتاباً ملك على مشاعرى واستثار الأعماق الدفينة من وجدانى كهذا الكتاب» (٨).

ومن خصائص الكتاب أنه يفيض بحب النبى صلى الله عليه وسلم وصحابته رضوان الله عليهم، وأنى أشهد كلما قرأت الكتاب ترنحت جوانحى وأعطافى وأخذتنى نشوة إيمانية لا أكاد أصفها، وتتجلى هذه الحقيقة خاصة فى السطور التى جاءت بعنوان «زعامة العالم الإسلامى».

وقد أراد شيخنا الندوى بهذا الكتاب إعادة الروح إلى الكيان الإسلامي، وإعادة ثقة المسلمين بأنفسهم وبقيمهم الدينية الحضارية والأخلاقية، وقد مضى على تأليفه خمسون عاماً ومع ذلك لم يخمد بريقه، والكتاب فى الحقيقة ليس إلا صرخة مدوية لتعود الأمة إلى مجدها، خاصة أمة العرب إلى قيادة العالم من جديد لتجبر الإنسانية خسارتها، وتعود بها إلى المجد والعزة والكرامة، فهل آن للأمة أن تعود إلى وعيها ورشدها؟

طبع الكتاب أول مرة فى القاهرة ثم طبع مرارا وتكرارا فى بيروت ودمشق والكويت والقاهرة، وترجم إلى لغات مختلفة.

٦ - «**الرحيق المختوم**» بحث فى السيرة النبوية للشيخ صفى الرحمن المباركفورى:

كتاب رائع وبديع،يتجمع بين الأسلوب العلمى الرفيع، والمنهج الدينى الرصين،

والأسلوب القصصى الجميل، بحيث يعرض السيرة النبوية العطرة عرضا عميقا سهلا شيقا، خاليا من الشوائب والأباطيل.

أطلع المباركفورى على معظم الكتب التى ألفت فى السيرة النبوية حتى الآن، وسرد الحوادث التاريخية بأسلوب يسير تستسيغه الخاصة والعامة، واعتمد فى كثير منها على كتب الحديث المعروفة مثل البخارى ومسلم ومسند أحمد، كما لم يهمل كتب الطبقات ذات الصلة الوثيقة بالسيرة النبوية كالاستيعاب وأسد الغابة وابن عساكر وما إلى ذلك.

نال الكتاب القبول والتقدير من كبار العلماء والدعاة، كما تقبله القراء بقبول حسن. وقد فاز هذا الكتاب فى مسابقة السيرة النبوية التى نظمتها رابطة العالم الإسلامى بمكة المكرمة بالجائزة الأولى، صدرت له طبعات كثيرة فى معظم البلاد الإسلامية، وترجم إلى لغات عديدة.

هذه هى الكتب التى اخترتها من آلاف الكتب بالعربية للمؤلفين الهنود، لأننى وجدتها نادرة من حيث الشكل وعديمة النظير من حيث المضمون والمحتوي.

الهوامش:

(١) نقلا من تقديمه على كتاب حجة الله البالغة ص (س).

(٢) رجال الفكر والدعوة ٤/١٨٦.

(٣) مقدمة كتاب إظهار الحق.

(٤) إظهار الحق ٢/١٥.

(٥) انظر: تقديم سيد قطب على كتاب ماذا خسر ص ١٢.

(٦) هو المشرف على قسم الشرق الأوسط فى جامعة لندن.

(٧) نقلا عن تعليقه على كتاب ماذا خسر ص ١٧.

حوار

مخرج «ويچا» خالد يوسف:
أنا مختلف عن يوسف شاهين

أمنية فهمى

بفيلمه الجديد «ويچا» يصبح رصيد المخرج خالد يوسف أربعة أفلام مختلفة.. والفيلم وإن كان جيداً من الناحية الفنية، وحاز إعجاب النقاد والجمهور معاً، إلا أنه أثار المشاكل بعد الأسبوع الأول من عرضه، عندما تقدم عدد من مشايخ الأزهر بشكاوي، مطالبين بوقف عرضه، تحت زعم أن أحد مشاهده يسئ أو يسخر من الزى الإسلامى للمرأة.

حول تلك النقطة وعدد آخر من القضايا المتنوعة، كان لنا مع خالد يوسف هذا الحوار..

● قيام إحدى البطلات بارتداء الحجاب فى أحد المشاهد ، كوسيلة للتنكر حتى تتمكن من زيارة صديقها فى شقته بالحى الشعبى الذى يقطن به، وهو الأمر الذى جلب سخط بعض مشايخ الأزهر، هل هو رسالة موجهة للمجتمع تحاول تصحيح بعض مفاهيمه؟ أم أنها مجرد محاولة لتصوير أو نقل الواقع الذى لا يمكن أنكاره ولو كره الكارهون؟

- الأمران معاً.. ففى إطار تصوير الواقع فهذا الأمر موجود، وتحت عباءة الدين

ترتكب الجرائم الأخلاقية طوال الوقت، فهناك من يرتدون زى رجال الدين الإسلامى أو المسيحى لارتكاب جرائم القتل مثلا، وهناك من ترتدين النقاب لممارسة الرذيلة.. وفى إطار الرسالة الموجهة يمكن أن نقول إنى منزعج من تحول المجتمع إلى مناققين، فظاهرة النفاق الاجتماعى لم تكن موجودة فى الخمسينيات والستينيات مثلا.. اليوم لا يمكن لأى أنثى أن ترتدى الملابس العادية دون أن تضع حجاباً دون أن يحكم عليها أحكام أخلاقية قاسية. هذا جديد على المجتمع المصري، لذلك قصدت أن أنبه إلى ظاهرة النفاق الاجتماعى التى تفشت فى مجتمعنا مؤخراً.

● **لكن هذا قد يدفع البعض إلى المطالبة بوقف عرض الفيلم؟**

- كيف يمنعون عرض الفيلم؟ الأمر يحتاج إلى قرار محكمة.. ثم أن هؤلاء الذين يمكنهم المطالبة بعدم عرضه؟ لقد عرضت فيلمى على الرقابة التى أجازته، ومن يرد الاعتراض فعليه أن يحاسب الحكومة التى وافقت على عرضه.. أنا مبدع لى رؤية ووجهة نظر.. عرضتها فى عمل فني، ثم عرضت هذا العمل على الرقابة التابعة للدولة، والرقابة أجازته ووافقت على العرض ولم تعترض على أى مشهد أو جملة.

● **لجأت إلى المفردات السائدة حالياً.. وهى وجود مطرب أو مطربة يؤدون أغنية ترتبط بالفيلم، والاستعانة بموديل على أن تدور القصة حول زوجين شابين، واثنين آخرين على علاقة متحررة دون زواج .. إلخ .. إلخ. هل هذا من شروط نجاح أى فيلم حالياً؟**

- لم أصنع أكثر من ٤ أفلام، ولو شاهدتى هذه الأفلام ستجدن أننى لا أساير السائد أبداً. فعندما قدمت فيلم العاصفة كانت بداية انسحاق الأفلام الجادة أمام الأفلام الكوميدية أو المسماة كوميدية، وكان فيلم العاصفة سياسياً فبدا ضد التيار وقتها. وعندما كانت السينما مازالت تسبح مع نفس التيار، قدمت فيلم (أنت عمرى) وهو فيلم رومانسى تراچيدي.. حتى عندما قدمت جواز بقرار جمهوري، وهو كوميدى لم أقدمه بالمفردات السائدة فى تلك النوعية من الأفلام، بل حرصت أن يكون كوميديا راقية كما تعلمناها من أساتذة كبار أمثال فطين عبد الوهاب، وأدعى إنى قدمت كوميديا موقف حقيقية.

إذن ليست هناك اتهامات ضدى بأنى أمشى مع السائد، كون حدث تماس بين ما أقدمه وبين السائد فهذا لا يعنينى كمبدع، لأنى أفعل ما أراه ضمن رؤيتى.

أما مسألة الاستعانة بمطربة.. فإن القصة كانت تستدعى وجود مطربة من لبنان تحلم بتقديم فنها بعيداً عن رغبات أهلها الذين يريدون أن يزوجوها بمن لا تحبه، وقد قصدت أن ألقى الضوء على المجتمع اللبنانى الذى يضم أناس متعصبين جنباً إلى جنب مع المتحررين لأن الصورة الذهبية لدى المتفرج المصرى أنه مجتمع مفتوح وهذا خطأ شائع. وفيما يخص الأغانى والأستعانة بموديل كممثل فهذه ليست مفردات.. لأن المفردات تكون فى اللعب على قيمة مضمونة توفر الكسب المادى فقط. ولا أحد يمكنه أن يدعى أن الأغنية محشورة أنها فعلاً كانت ضمن نسيج الفيلم. لأنه إذا استغنينا عن الأغنية لن تسير الدراما كما هو مقدر لها. لأنه من خلال الأغنية حدث إعلان حب بين اثنين من الأبطال، وبدايات عزم مريم على الانتحار. كل هذا حدث ضمن دقيقتين هى زمن الأغنية ولو استغنيت عن الأغنية كان لابد أن أضع مشهدين أو ثلاثة تستغرق ٦ دقائق حتى أحكى كل تلك الأحداث.. وعليه تصبح الأغنية ضرورية وموظفة داخل نسيج الأحداث.

● أصبحت كل من هند صبرى ومنة شلبى من عوامل نجاح أى عمل منذ قامتا ببطولة (أحلى الأوقات).. فهل اخترتها لهذا السبب؟!

- اختياراتى جاءت عبر قناعة أن شخصية مريم لا تؤديها إلا منة شلبى وشخصية فريدة لا تؤديها إلا هند صبرى . عندما يشعر المتفرج أن المخرج استعان بهند صبرى مثلاً أو منة شلبى فى شخصيات غير ملائمة وأن هناك تجاوزات فى الشكل والسن والمواصفات النفسية، وقتها يمكن أن نقول إن خالد يوسف يستعين بأناس لهم جماهيريتهم وبالمناسبة دائماً يوجه إلى السؤال عن هانى سلامة ولماذا استعين به.. لكن السؤال لابد أن يكون هل أنا استعنت بهم فى أدوار غير مناسبة لهم أم لا.

● ذكرت قبلاً أنك قادر على صنع أفلام جماهيرية دون أن تنزل إلى مستوى الأفلام التجارية؟ ما هو مفهومك عن الفيلم الجماهيرى والفيلم التجارى؟

– الفيلم الجماهيرى يحترم عقلية المشاهد ويراعى درجات التلقى المختلفة بمعنى أن المخرج لابد أن يدرك أن هناك مستويات تلقى متعددة وأن هناك من يشاهد الفيلم فيجد أنه مجرد (حدوتة) وعندما يخرج من صالة العرض يشعر أنه استمتع لمدة ساعتين وحصل على التسلية مقابل سعر التذكرة، وأنا لست ضد هذا إطلاقاً لأن أحد أهداف السينما هو التسلية والمتعة. هناك درجة أخرى من التلقي.. وهى أن يكون المشاهد على درجة من الثقافة فيصل إلى عمق أكبر.. وهناك مشاهد أكثر ثقافة يقرأ الفيلم بشكل آخر وهكذا. إذن الفيلم الجماهيرى هو الذى يحترم عقلية المشاهد ويراعى درجات التلقي.

أما الفيلم التجارى فيلعب على أى تيمة ممكن تجذب الجمهور سواء كانت غناء أو رقصا أو أفيهات كوميدية أو تعرية الجسد وهكذا.

● **بالنسبة للبعض كانت نهاية الفيلم غامضة إلى حد ما؟ ما الذى قصدته؟ وهل مثل تلك النهايات تتفق مع مزاج المتلقى المصرى؟**

– كان لى هدف معين من تلك النهايات وأتصور إنى نجحت فى الوصول إليه لأن المشاهدين أخذوا يتساءلون.. هل أدهم هو من قتل الباقين؟ أم أن مريم قررت الانتحار فعلاً فضربت الآخرين بالنار قبل أن تقتل نفسها، ومعنى أن يصل المشاهد لهذه النتيجة هو أنى نجحت لأن ما أردت قوله هو أن تلك المجموعة من الأصدقاء يصلح كل فرد فيها أن يكون قاتلاً أو مقتولاً لأن من يكرسون للكراهية ويفضلونها على الحب تكون نهايتهم مأساوية. والبطلان اللذان انقذاهما من كانا يملكان كل الأسباب للبعض لكنهما انتصرا لقيمة الحب. هذا ما كنت أريد أن أوصله للناس.. فقد يصل إليهم بعد الفيلم بدقيقة أو ثلاث دقائق أو ساعات أو أيام، فهذا لا يهم.. ما يهم أن يصل فى النهاية.

● **كلنا نعلم أنك تلميذ المخرج الكبير يوسف شاهين.. ما الذى استفدته منه وما أوجه الاختلاف بينكما؟**

– لابد أن أوضح أولاً أنه لا يمكن المقارنة بينى وبين يوسف شاهين، لأنه لابد أن أطاوله قيمة وقامة. أما فيما يخص ما تعلمته منه فيكفى أن أقول إن كل ثقافتى

السينمائية وكل ما تعلمته عن السينما كان منه. لكن هذا لا يعنى أن أكون نسخة منه. فأنا لى رؤيتى الخاصة فى الحياة وهناك خلفيتى المختلفة، لذلك عندما أقدم أفكارى للسينما يكون ذلك بشكل مختلف فأنا انتمى إلى جيل مختلف له مجموعة قيم مختلفة ينحاز لها.

● لماذا تحرص على كتابة سيناريو الأفلام التى تقوم بإخراجها؟

– لم أكتب سوى سيناريوهين من مجموع ٤ سيناريوهات قدمتها للسينما، ولست حريصا على هذا الأمر بالصورة التى تتصورينها، لأنه عندما يصلنى سيناريو جيد كتبه آخرون أرحب به جداً وأقدمه، وإذا دارت فى ذهنى تيمة جيدة أبدأ فى كتابتها بنفسي.

● هل يرتبط تقدم السينما بتقدم المجتمع ككل.. أم يرتبط بتقدم تقنيات السينما نفسها فقط؟

– التقدم منظومة كاملة، لذلك فإن المجتمع الذى يمر بفترات نهضة يمكن أن نلمسها على كل المستويات. ففى الخمسينيات والستينيات كان عندنا حلم قومى أياً كان ولا يهم أنه ضاع أو أنكسر أو غيره، لكنه كان موجودا لذلك كانت هناك نهضة مجتمعية فى كل شىء، فترات الإنحدار تكون ملموسة فى كل الأمور ومناحى الحياة لأن المناخ العام يؤثر وتحدث حالة من الشد والجذب.

● هذا يعنى أن السينما المصرية رغم تفاؤل البعض وكثرة الإنتاج مقارنة بسنوات مضت تمر بحالة انحدار؟

– طبعاً.. ففى سنوات مؤسسة السينما كانت مصر تنتج ١٢٠ فيلما فى العام.. منهم ٣٠ على الأقل جيدون جداً والباقى سيء أو متوسط . لكن تلك الأفلام الجيدة تعد رصيداً يدخل المكتبة السينمائية ونصبح فخورين أن هذا هو إنتاج السينما المصرية.. الآن ننتج ٣٠ فيلما فى السنة منهم ٢ فقط جيدين وأن وجدوا.

● قدمت فيلماً كوميدياً هو جواز بقرار جمهوري.. هل ترى أن الكوميديا مجرد تسلية أم أنها قد تكون وسيلة جيدة لتوصيل أفكار جيدة؟

– الكوميديا مثل التراجيديا بالضبط ممكن نحملها أكبر وأعقد القضايا، لأن

الكوميديا وسيط يحمل الدراما أو الرؤيا بأى شىء يريده المخرج، لكن لابد أن يكون فيها عنصر التسلية موجودا بشكل أكبر من التراجيديا.

● **ما رأيك فى موجة الأفلام المتأمركة التى بدأت تظهر مؤخراً..؟**

– الأمركة موجودة فى حياتنا كلها وليس فى السينما فقط، فالثقافة الأمريكية دخلت حياتنا قسراً وتسيدت من خلال الچينز والكوكاكولا ومطاعم الوجبات السريعة، إنها قوة جبارة مؤثرة فى حياتنا ولا يمكن أن نمنع تأثر السينمائيين بها.

● **لكن أليس من المفروض أن تقاوم السينما هذا التيار وتقف ضده؟**

– أنا شخصياً لا توجد أمركة فى أفلامى وأنا حريص على هذا لكن بوعى أو بدون وعى هناك من يكرس لهذه الثقافة السائدة فى أفلامه.

● **ما سبب اختيارك لدول شاهين بالتحديد؟ هل لأنها لبنانية وقد تؤدى الأدوار المتحررة بدون أى حساسية؟**

– كان هذا جزء من الاختيار، لكنه ليس كل الاختيار.. فقد كنت أريد أن أدخل فتاة لبنانية مجال الدراما المكتوبة بعيداً عن الغناء والفيديو كليب وغيره، فعندما كنت أكتب السيناريو كان يؤرقنى أننا اختزلنا لبنان فى عدد من الڤيديو كليبس التي تعرض طوال الوقت، لذلك هناك اعتقاد سائد بين العامة أن لبنان بلد متحرر جداً ومتسيب، وهذا غير صحيح فهناك المتعصبون والمتشددون.. أحببت أن أوضح أن مجتمعا مثل كل مجتمعاتنا العربية، وأنه يضم بعض من يريدون أن يزوجوا بناتهن قسراً.. يعنى نفس المفردات هنا مثل هناك، وقتها لم أكن أعلم هل سيتطلب الأمر مشاهدا ساخنة أو متحررة أو لا، فقد بدأت الكتابة أولاً ثم بحثت وأعجبتنى دوللى فأعطيتها الدور.

فاطمة زكى: سيدة فبراير

شعبان يوسف

كانت الحرب العالمية الثانية، فترة أمان نسبى لليسار المصري، وعلاقة غير مقدسة بينه وبين الدولة المصرية أنذاك، وذلك لأسباب عديدة، منها الخارجى ومنها الداخلى، فما يخص الخارج، هو التحالف المؤقت بين الاتحاد السوفيتى (الاشتراكى) والولايات المتحدة الأمريكية (الرأسمالية)، لمواجهة خطر الفاشية المحدق، وكان الداخل المصرى بينتعش بحالة تشغيل عمالى مؤقت، لأن الحركة الاقتصادية والتجارية للصادر والوارد كانت شبه متوقفة، مما أدى إلى استيعاب واسع للعمالة المصرية، وبالتالى انخفاض نسبة البطالة، وأيدت - آنذاك - حكومة الوفد المنتخبة فى (١٩٤٢ - ١٩٤٤) حق العمال فى تكوين نقاباتهم، كل ذلك عمل على توسيع دائرة تنفس اليسار، وخاصة اليسار الماركسى الذى كان نشطا وتحول إلى نشاط شيوعى منظم، ليصدر مطبوعات متعددة، وكانت هذه الفترة تمهيداً لما جاء بعدها من مد وجذر للحركة الشيوعية.

وعندما أسدل الستار النهائى السياسى على الحرب العالمية الثانية

عـام ١٩٤٥، وانتـهت فـتـرة الهـدنة بين اليسـار والدولة، والتى سـاد فـيـهـا الوئام الاجتماعى المؤقت، بدأت الدولة المصرية تنشب أظافرها – قوية وحادة وشرسة – فى وجه الحركة الشيوعية خصوصا، والحركة الديمقراطية عموما، وتم طرد وإسقاط حكومة الوفد فى أكتوبر ١٩٤٤، وجاءت حكومات الأقليات السياسية، وحكومات القصر (حسب تعبير د. عاصم الدسوقي) مما أجج التناقضات الاجتماعية، وفتح باب المعارضة وتياراتها على مصراعيه.

لذلك تشكلت أشهر لجنة مقاومة جماهيرية فى مصر على مدى القرن العشرين، وهى اللجنة الوطنية للعمال والطلبة، وذلك فى فبراير ١٩٤٦، واحتوت على كل أشكال المعارضة المصرية الرئيسية، والتى كانت تصدر وتتحرك بهاجح وطنى فريد، وحس تاريخى عبقرى باللحظة المتفجره .

فى ذلك التاريخ خاضت المرأة نضالات عديدة ،فكانت الفنانة أنجى أفلاطون والكاتبة الروائية والناقدة لطيفة الزيات والكاتبة سعاد زهير، وثريا أدهم، وروحية الساعي، وصينيفيف سيداروس، وثريا إبراهيم، ووداد متري، وليلى شعيب وغيرهن، و فى قلب هؤلاء تألقت فاطمة ذكى التى رحلت عنا منذ عام ، والتى تعتبر – بسق – بطلة أحداث ٢١ فبراير ١٩٤٦ وكانت طالبة فى كلية العلوم (جامعة فؤاد الأول) وقد انتخبت لتمثل كلية العلوم فى اللجنة مع رفاق ثلاثة لها، والجدير بالذكر أن أحداث فبراير ١٩٤٦ لم تكن باكورة نشاط فاطمة ذكى بل بدأت وهى مازالت صبية يافعة فى مظاهرات ١٩٣٥، وهى تصف تلك المظاهرات بأنها «مظاهرات طروادية»، فكانت فيها طالبات مدرسة الأميرة فوزية وطالبات مدرسة الأميرة فوقية وكانت المظاهرات تمشي من الجيزة حتى بيت الأمة وأطلق على المظاهرات الرصاص فى شارع القصر العيني، ولم تكن المظاهرات بالنسبة لفاطمة ذكى شيئاً ترفياً، بل كان ضرورياً لمواجهة الاحتلال الأجنبى والاستبداد الداخلى وهذه المظاهرات بالنسبة لجيل فاطمة ذكى (جيل الأربعينيات) أمراً طبيعياً ومتغلغلاً فى دمائه منذ الطفولة فهو جيل تربى وشب على الشعارات الوطنية لثورة ١٩ ومارس عنفوانه بالعداء للانجليز: «فعندما كانت طائرة إنجليزية تمر كنا نقول: «يا عزيز يا عزيز.. كبة تاخد الإنجليز».

ورغم أن دور فاطمة ذكى كان دوراً قيادياً كبيراً فى الحركة الطلابية واليسارية والشيوعية إلا أنها بأخلاق نضالية نأت عن الإدلاء بشهاداتها كاملة فى حياتها، وطلبت من (لجنة توثيق الحركة الشيوعية)، أن يرجئوا ونشر شهادتها كلها بعد رحيلها، وإن كانت بعض الشهادات التى قالتها تحت إلحاح توثيقى ما، أو تاريخى ، تفى بأغراض التعرف على الأبعاد الإنسانية والنضالية العامة، والتى وردت فى كتابات: رفعت السعيد وفخرى لبيب، ثم شهادتها عن أحداث فبراير ١٩٤٦ فى كتاب: عمال وطلاب فى الحركة الوطنية.

ولفاطمة ذكى مواقف لا تمر بدون تأمل، ودرس نضالي، لكونها امرأة، ثم يسارية عموما، وشيوعية خصوصاً وانتخبت فى اللجنة الوطنية العليا للطلبة عام ١٩٤٦، وعندما كانت فى آخر سنة لها بالكلية عام ١٩٤٧، اقترح عليها عبد المعبود الجبيلى (أحد مؤسسى الحركة الشيوعية المصرية)، ترشيح نفسها لرئاسة الاتحاد العلمى، أبدت فاطمة ذكى اندهاشها، لكونها تجمع بين تلك المحرمات (امرأة وشيوعية)، بالإضافة إلى وجود عناصر إخوانية بالكلية تنافسها، ولكن الجبيلى بعد أن استشار القاعدة الطلابية، أقنعها بالنزول خاصة أن الطلاب قالوا له بضرورة ترشيح نفسها وخاضت فاطمة ذكى الانتخابات بكل قوة وصلابة وجسارة تحت إشراف إدارة الكلية والحرس الجامعى وخرجت النتائج الأولى بفوز الطالبة فاطمة ذكى مما أثار احتجاجات (الإخوان المسلمين)، وكان مرشحهم ويدعى (عبد الحميد) أخذ درساً أظنه لم ينس عواقبه خاصة وأنهم نصحوه بعدم خوض هذه المعركة وفازت فاطمة ذكى برئاسة الاتحاد العلمى لهذه الدورة.

وفى الذكرى الثانية ٢١ فبراير ١٩٤٧، تظاهرت فاطمة ذكى مع حشود نسائية فى شارع قصر النيل، وهتفن ضد الحكومة، فحوصرت المظاهرات التى كانت تهتف بحياة مصر، وألقى القبض على زميلات فاطمة، وحشرن داخل عربات البوليس، وكانت بينهن لطيفة الزيات، وحكمت الغزالي، وثريا شاكر (حبش)، وأفلحت فاطمة فى الهرب من كل هذه الحشود البوليسية.. تقول فاطمة ذكى : (أثناء وجودنا بالعربة رأيت أنه يجب أن أهرب، وخاصة أننى كنت مدرسة بكلية البنات بالزمالك والقبض

على سيسئ إلى وظيفتى. ولما كنت بطلة سابقة فى (الجرى) بالنادى الأهلي، فما كان منى إلا جلست فوق كنبة السائق ثم قفزت منها إلى الشارع ثم جريت إلى الشوارع الجانبية وتكفل الزملاء فى الشارع بمنع البوليس من ملاحقتى. والجدير بالذكر أن فاطمة ذكى كررت حكاية (الجرى) هذه فى الذكرى الثالثة لـ ٢١ فبراير ١٩٤٩، فعندما قررت المنظمة الشيوعية المصرية توزيع بيان يندد بالاحتلال والأوضاع الاقتصادية المتردية، وكانت فاطمة مسئولة عن المطبعة والتوزيع، وكانت المطبعة تقع فى ضاحية (الزيتون)، وعندما اقتربت فاطمة من المطبعة فوجئت بالعشرات من أفراد البوليس المسلحين الذين خرجوا عليها فأسرعت بالجرى ولكن قبض عليها وأودعت بالجبس ثمانية شهور بسجن مصر، ورغم الإفراج عن بعض المقبوض عليهم بوساطات أقاربهم، فلم يفرج عن فاطمة ذكى بل خرجت من سجن مصر لتعتقل بسجن الأجانب.

وتشيد فاطمة ذكى بدور المرأة المصرية التقدمية فى المظاهرة التى قوبل بها النقراشى واللاتى هتفن فيها بشعارات (لا مفاوضات بعد اليوم، الجلاء بالدماء عاش الكفاح المشترك يسقط الدولار الأمريكي، تحيا روسيا، تحيا بولندا، تقول فاطمة : (وجدت نفسى محمولة على مقعد يحمله العمال وبعدى بمسافة كانت حكمت الغزالي، ومظاهرة أخرى بقيادة لطيفة الزيات، وأسيا النمر، وعند التقاء المظاهرات أمام سينما رويال (مسرح الجمهورية) بدأ البوليس بالهجوم والضرب وفرقوا المظاهرات وأسرع أصحاب المحلات فى الشوارع لإخفاء الطلبة فى محلاتهم.

ولم يكن دور فاطمة فى الإحياء الدورى السنوى لذكرى ٢١ فبراير ١٩٤٦، إلا استكمالاً لأدوار عديدة فاشتركت فى حملة مكافحة الكوليرا، وكانت هى وزميلاتها يحملن حقائب إسعاف، ويأخذن المصل من مركز شبرا الذى كان يديره شريف حتاتة وسمير حنا ويدرن فى الشوارع والحوارى لتطعيم النساء فى المنازل، وعندما قبض على زوجها (نبيل الهلالى) فى الحملة الشرسة ضد الشيوعيين عام ١٩٥٩، ولم يكن قد مر على زواجهما إلا فترة وجيزة، كان عليها أن تكمل المشوار : «عندما قبض على زوجى كنت مسئولة فى منطقة الجيزة ، وكنت أحس ضرورة عمل نشاط حزبي،

وبناء أجهزة فنية فالحزب مازال مستمراً فى المعركة).

رحلت فاطمة ذكي، وسيظل دورها علامة فارقة ومضيئة فى تاريخ نضالات المرأة المصرية والحركة الشيوعية، كما ستظل مبادؤها منارة مشتعلة فى النضال من أجل الحرية والعدل والمساواة.

كتاب

الفكر الأخلاقى العربى

د .مجدى عبد الحافظ

صدر فى القاهرة عن دار الثقافة للنشر والتوزيع كتاب «الأخلاق فى الفكر العربى المعاصر – دراسة تحليلية للاتجاهات الحالية فى الوطن العربى»، للدكتور أحمد عبد الحليم عطية الذى بدأ يتجه لدراسة الفكر العربى المعاصر على الرغم من أنه تخصص فى الفكر العربى الحديث. والكتاب يقع فى ٢٢٩ صفحة من القطع المتوسط.

وتعود أهميته لأكثر من سبب فمن حيث الموضوع لعل هذه الدراسة هى الأولى من نوعها حيث أن أغلب الدراسات التى كرست فى الأخلاق لم تكن تهتم على الإطلاق ومعالجات غريبة فمثلا نجد الأخلاق عند فلاسفة اليونان أو عند الفلسفة الأوربيين المحدثين منهم والمعاصرين وتتبع هذه الدراسات للمذاهب الأوربية المختلفة فى الفلسفة الخلقية دون الإشارة من قريب أو من بعيد لتلك المحاولات الحية التى حاول فيها مؤلفونا الاقتراب من صلب الموضوع ومحاولة معالجته من داخل المنظومة الفكرية والإطار

المعرفى السائد فى الشرق العربي. وكاد هذا الإغفال أن يطوى صفحة ناصعة من صفحات حياتنا الفكرية والتى حاولت الإجابة على السؤال: كيف ينظر الشرق إلى مجمل القيم الأخلاقية السائدة؟ وكيف يقوم السلوك الإنسانى بداية من تصور خاص يعتمد فى مرجعيته على خصوصية يراها البعض تعكس نفسها فى كل لحظة، أو يراها البعض الآخر تنعكس عليها القيمة الأخلاقية التى يجد نفسه بصددها، مما يعمل على أن يتواءم الفعل مع القيمة الأخلاقية ذاتها بصرف النظر عن الخصوصية، ولعل هذا السؤال لم يجب عنه فى هذا البحث وربما سنجد الإجابة فى الأجزاء القادمة حيث أن هذا الكتاب جزء من ثلاث دراسات كما يذكر الكاتب (ص ح).

كما أن هناك سببا آخر يضفى أهمية على هذه الدراسة وهو عدم اقتصارها على الفكر العربى فى مصر، بل تعدت هذا الإطار الضيق لتشمل مفكرين فى أقطار عربية أخري، وهو ما نعتبره حسنة أخرى أضافها الكتاب، حيث أن المعتاد فى مثل هذه الدراسات أن يقتفى الباحث أثر التيارات المختلفة فى وطنه المحلي، على الرغم من وضعه فى الغالب عنوانا يوحى بأنه يعالج الموضوع عربيا وقد وجدنا دراسات كثيرة بهذا الشكل على عكس هذه الدراسة فباحثنا يعالج فى كتابه اسهامات من مصر، وسوريا، والأردن، ولبنان، والعراق.. إلخ.

ويضع الباحث عدة أهداف لدراسته، فهو أولاً يريد إقامة علم أخلاق عربى إسلامى معاصر (ص خ)، كما يشغله أيضا فى هذه الدراسة بيان نظرة المفكرين العرب المحدثين إلى الأخلاق (نفس الصفحة).

ونعتقد أن الهدف الأول ليس له علاقة بما يشيعه البعض هذه الأيام فيما يسمى بأسلمة العلوم، نعتمد فى هذا على معرفتنا القريبة بالكاتب وارتفاعه فوق هذه الأساليب غير العلمية، إلا أننا نرى أن هذا الهدف ذاته طموح للغاية، ويحتاج لجهود مكثفة من أكثر من باحث بحيث يأتى إقامة العلم الأخلاقى العربى نتيجة تراكم أبحاث ودراسات ونظريات ومناهج أى كتتويج لمرحلة من العطاء المستمر القادر على إعطاء ثمرة جهود إبداعية جماعية حية. بينما وفق البحث فى تحقيق الهدف الثانى من بيان نظرة المفكرين العرب المحدثين إلى الأخلاق. وربما كانت كثرة إعداد المفكرين

العرب ممن تعرض لهم هذا البحث قد جاء بعض الشىء على حساب التحليل.

ولا نختلف مع الكاتب عندما يقول إنه حاول «تتبع الجهود المختلفة فى الكتابة الأخلاقية ورسم منحنى لتطور هذه الكتابات» (ص٣)، إلا أننا سنختلف معه - وليعذرنا قدر الإمكان عن إصدار الأحكام فالمنهج الموضوعى يقتضى بيان المصادر وعرضها بصدق دون تدخل أهواء أو ميول ذاتية وللقارئ أن يتابع ما قدمنا وأن يكون لنفسه وجهة النظر الخاصة به (نفس الصفحة) واختلافنا ينحصر فى أن النقد مهمة أساسية فى عمل الباحث، وبدون النقد لا يمكن أن نصل إلى معرفة واضحة ومحددة ودقيقة للفكرة الأساسية ذاتها، سواء جاء النقد من الباحث نفسه أو نقلا عن الآخرين.

وينقسم الكتاب إلى مقدمة وسبعة فصول، يخصص الباحث الفصل الأول عن الأخلاق اليونانية فى الفكر العربى الحديث ونجده يتعرض فى هذا الفصل لثلاثة رواد: أحمد لطفى السيد، وإسماعيل مظهر، ونجيب بلدي.

والفصل الثانى يكرسه فى الأخلاق الاجتماعية ويتعرض فيه إلى منصور فهمى، وعبد العزيز عزت، والسيد محمد بدوى، بالإضافة إلى قبارى إسماعيل. أما الفصل الثالث فيوقفه على دراسة الأخلاق الوجودية ويتعرض فيه لعبد الرحمن بدوي، وعادل العوا، وزكريا إبراهيم. بينما يحدثنا فى الفصل الرابع عن الأخلاق الفعلية ويقصرها على توفيق الطويل. أما الفصل الخامس فيناقش فيه الأخلاق القومية فيما بين الفضيلة والرذيلة والضمير، وهو يقصر هذا الفصل أيضا على شخصية واحدة هى ذكى الأرسوزي. وفى الفصل السادس يعرض للأخلاق الفلسفية الإسلامية ونجده يتحدث عن شخصيات متعددة تنتمى لمدارس مختلفة: محمد يوسف موسى أحمد محمود صبحى، ماجد فخري، سحبان خليقات، ناجى التكريتى.

ويخصص بابه الأخير عن الأخلاق القرآنية باعتباره يفرق بينها وبين الأخلاق الفلسفية الإسلامية، وكالعادة أيضاً يصحبنا فى جولة مع إعلام هذا الأتجاه فيذكر لنا: عبدالله دراز، وأحمد عبد الرحمن، وأبو اليزيد العجمي، وحسن الشرقاوي، ومحمد عبد الله الشرقاوي. هذا عدا الشخصيات الأخرى التى تعرض لها سريعا

عبر كتابه وهى كثيرة جداً.

إن هذا الكتاب على الرغم من بعض مـلاحظاتنا عليـه، إلا أنه نجح فى أن يضع بين يدى القارئ العربى كتابا فى الأخلاق تقع العين فيه على أسماء عربية خالصة.

شعر

الغبغب

بدر الديب

هيا نفتح الغبغب..
لا.. هذا غير ممكن
لماذا.
لأنه مفتوح
فما المانع أن ندخله.
عليك أولاً أن تضحى «بكل شىء»
وكل شىء هنا تعنى كل «كائن».
عليك أن تضحى بكل كائن.

ماذا يعنى أن أضحى..
يعنى أن تقدمه قرباناً للإله
ولماذا يريد الإله أن يأكل كل كائن؟
الإله لا يأكل.. إنه يرقب الدم
ويتلقى الضحية
ويخفيها فى الغبغب
فالضحية هى كل كائن وهى من
الإله وبه وله.
وهذا معنى أنه إله.
هو القريب والأصل وهو البعيد
المستحيل
والطريق إليه يغسله الدم
والتضحية

عندما أقول كل «كائن»
فلا يعنى هذا كل كائن.
لأن كائن الضحية مشروط معلم
ومختار
وإذا كان من يختار هو الإله

الغبغب كلمة سامية تنتمى إلى التراث الدينى للساميين القدامى وتشير إلى حفرة أو مجرى تحت محراب الإله الذى يضحى أمامه بالقرابين فيتسلل إليها الدم أو يسقط اللحم المحرم.
والقطعة مقدمة قرباناً إلى الفنان الإنسان عدلى رزق الله بمناسبة مجموعة لوحات النساء المتجردة التى انتهى منها أخيراً وقدمهن جميعاً قرباناً للإله «الفن».
بدر الديب
١٩٩٨/٣/٢٨

فهو صاحب الحق فى الاختيار
ولذلك فهو - أى الضحية - هى
«كل كائن».
ولهذا لابد أن نسير فى هذه المتاهة
بحذر شديد.
ولا فرق بين الحذر مع الإله وبين
التأدب،
والاعتراف بالفارق بين الفرد
والإله،
وبين الإله والضحية،
وبين الضحية والفرد المضحى
والمضحى به.
وكل خطأ هنا هو تجديف
وكل تجديف فساد للإله وللضحية
وللفرد المضحى.

هل يمكن أن نتقدم ولو خطوة
واحدة
نعم، إذا أصبح المضحى جزءاً من
الإله
وإذا قبل الإله أن يتبنى الكائن
المضحى والمضحى به.
وقبول الإله معجزة لا تتكرر ولا
تفرض
ولكنها مكرورة فى كل ضحية وإلا
فهى غير ضحية

وقف الفنان أمام الغبغب
وراح يبحث مفتشاً فى كل كائن
عله يجد الضحية الصحيحة.

تطلع للسماء ونظر للسحب
وأحب أن يأخذ منها ضحية.
أشكالها وأحجامها وسطحها
الرقيق أو الكثيف
كل سحابة يمكن أن تكون ضحية
فهل تتوفر فيها الشروط وهل
يتقبلها الإله.
ولكن قبل أن يمسك الفنان
بالسحابة تمر
وتأخذ طريقها إلى زوال بعيداً عن
الغبغب
وكذلك أيضاً كل الزهور
ومجارى الأنهار وصخور الجبال
وغروب الشمس ، كل شمس
والفجر أيضاً كل فجر.

كل كائن سائر إلى طريق الغبغب
وكل كائن يرفض ولا يستطيع أن
يكون جزءاً من الإله.

ماذا يفعل إذن الفنان الإنسان،
هذا رعب. هذا خوف، هذا جنون
رغم أن هذا ما قاله إبراهيم الذى لا يحب «الآفلين»
وراح يفتش فى كل «كائن» من جديد.

وتحركت فى روح الفنان أمه
وتذكر الرحم الذى خرج منه
مغسولاً بالدم والوجع
وفرحة الوجود وصرخة الحياة
إنه منها وهو خارج منها وعنها
وهى راقدة على الفراش تنظر إليه
ولا ترى إلا نفسها وقد خلصت من الحمل
والألم وامتلأت فرحة وترحيباً
فهل هو الضحية أم هي.

لقد كانت أمه هى التى تقدمت للغبغب
وهى وحدها القادرة على الإمساك بالضحية.

وانفجر رأس الفنان فجأة،
وخرجت من رأسه كامله شاكية السلاح
هى «منيرفا» و«إيزيس» و«مريم»
وهى كل مومس وكل زوجة وكل بنت
وهى البكر التى لم تفض ولن تفض
وهى «الكائن» الذى هو كل كائن

وراح يقلب أمه ويراها
من كل موضع لم يشهده من قبل،
من رأسها ومن جنبها ومن ظهرها ومن أمامها
أثدائها وفرجها وأرجلها وسيقانها وأفخاذها
وكل ما لها من ذراع ومن جمال ومن أصابع وأيدي

هى هى دائماً، المرأة تذهب للعمل وتقف فى المطبخ
وترقد فى الفراش للرجل وتجذبه إليها وترده عنها
وهى هى تمد ثديها وشفتيها لتطعم الرجل والطفل
وتبقى هى دائماً مثل الإله فى حاجة إلى ضحية
وهى لا تغرب ولا تأفل وتتغير ولا

تغيب
وهى تتوالد فلا تموت.

وأمسك الفنان بقلمه وألوانه
هى البنى لا أبيض ولا أسود ولا أحمر
ولكنه أقرب إلى لون اللحم قبل أن

يضحى به
لون هو لون جسم المرأة الأم الإله.
هو لو الكائن الذى هو كل كائن
قريب الإله والجزء الذى لا ينفصل
عنه.

شعر

من مزامير العهد الرجيم

محمود الشاذلى

هذا يقينكم،
ملتصق بالجبين..
كالخفافيش البليدة
وفى تجاويف العيون..
يرعى بنهم ضرير..
كالنمل والذباب

هذا يقينكم،
أفيون النفوس المغلوبة، طوعاً ورغبة..
منتفخون به ككرة الرقص،
تتناطحها الرءوس التى باتت..
أعشاشاً للدبابير
واللاعبون على أرض الخطيئة
يتلوون كالثعابين البرية..

سقط عنهم ما يستر العورات..
لا يستحون، ولا يحزنون
ولا جديد تحت الشمس

القطط الجائعة مازالت تموء
وفئران الذاكرة..
– تحت الجلود المشققة – تختبئ،
كحراب الشك البريمة
تحفر الصدور بحثاً عن دماء
لم تتقيأها القلوب بعد
ولا جديد تحت الشمس

أيها المسخوطون فى قمقم اليقين
العائشون تحت خط الاستلاب
طوبى لكم..
أساطير النعاس والشجون والخلود
فالهاتفون باليقين،
هانئون.. فائزون..
لا يخسرون على موائد الجدل،
لأنهم لا يرفعون راية الشقاق
يتبلون خبثهم بضعفهم،
كبرهان حداثى على فتح الشهية..!
المدجون باليقين فائزون
لأنهم فى عيون ناصبى الموائد..
ملح الأرض

لهم نفايات الكون كله
والصائمون يوم الفطر
بعد انقضاء شهر الرفث والنبيذ..
يزفون النقاء العنصري..
فى مواكب الإبادة
والهانئون باليقين،
يراهنون دائماً على البقاء
وليس من جديد..!!



شعر

اعتذار لمروان البرغوثى

فريد طه

أنا خنتك بصمتى وشعرى يا مروان
وعجزى إن إيدى تكون مع إيدك
فى قيد واحد
ونتحدى سوا السجان
وأقسم لعمتى الخرسه
أنا وأنت .. مع الخلان
ونعمل من زتون غزه.. حزام ناسف
نفجر به غضب عاتي.. على المحتل
فى الضفة وجنوب لبنان
نحرر به كروم مسبيه فى شبعه
وفى الجولان
ونعقد مؤتمر قمة بزنزانتك
أنا وأنت ووفاء والدره والشهدا..
فى كل مكان
بأبن فيه عروبتنا..

وحكامنا اللى عينهم زعيم دنيتنا وعصابته
عليك ددبان



أنا خنتك بصمتى كتير
وشعرى كان سلاح عاجز
وأنا بصرخ على أمه..
من المغاوير
حناجرها سلاح الردع..
ضد الآمر الناهى بواشنطن
وضد شامير
وتحرس لما بتشوفك يا سبع القدس..
متكبل .. بين الخنازير
بترفض لنهزام بينهم
وتتحدى إيديك.. قيدك..
فتصبح حر.. وأنت أسير
ونبقى إحنا فى أسر الخوف وبنادى..
تسامحنا عن التقصير
تعلمنا الصمود إزاى يا برغوتي
فى وقت الشده والأعاصير
وتبقى أنت صلاح الدين.. وخالد
وسليمان خاطر..
وتعمل من حديد قيدك
حزام تفجير
تصحى ضميرنا م الغفلة
دلو لسه ف عالمنا ضمير.



أنا خنتك بصمتى صحيح
وحبيتك
لأنك رمز للعزه وللمجاريح
عشان علمت نخل القدس يتحدي..
هبوب الريح
وعلمت الحجارة تكون ف كف ولادنا طلقة نار
وف بيوتنا تكون مصابيح
وخليت الشموخ يسجد على هامتك
وإنت جريح
وأعلنت إنتفاضة القدس.. م الأقصى إلى الأقصي
نرددها وراك تسابيح
وقلت لنا الرغيف إن كان.. من الغاصب
نموت م الجوع
ولا نطاطي..
وأقصانا في.. فى قدسه ذبيح
فسامحنى .. إذا كان الضلام حالك بزنزانتك
ومتكوم فى جوفها طريح
عليك إنت النضال والسجن يا مروان
وأمتنا
عليها الشجب والتصاريح
أنا خنتك بصمتى فى محنتى وشعري
وخوف جوايا عايش به..
وقلب جريح
وحزن كبير على أمه
بنيت له جو قلبى ضريح

شعر

المدخل إلى علم الإهانة

مهدى بندق

لماذا على مقعد دائم
تتربع فينا الإهانة؟
... ...
لأن الزمان يؤازرها
ويرد التجاعيد عن وجهها
ويدلك أقدامها بزيوت التغاضي
ويرفع آباءها الفارعين، على كتفيه
إلى العرش.. ميراثها المتجدد عبر الفصول
فيجثم جيل على البئر متحا
وثمة جيل
يهب على حرمة البيت فتحا
وجيل
يزيد المقيمين ذبحا
فيلقاه بالشكر.. أهل القتيل

●●●

قال الضابط لصديقى : يابن الزانية، فمات صديقي
أذكر.. نا
جالسين على صخرة الأمل المتوهج
من قبلة الشمس والغيث
نصطاد أقواسها القزحية، ثم نعيد
إلى البحر أسماكه،
للفضاء العصافير، للصمت
حكمته، للكلام براءته الشاعرة
وبعد الغروب نخب لمقهى
«الطواسين» فى شارع الاقحوان
المطل على أرخبيل التمرد
فيه ندخن نرجيلة الدهش، نرفس
مثل حمارين ثالثنا

برد تشـرين، رابعنا جـفنة الشـاى
راقصة بدفوف المساواة
والناس لا يفـهـمـون الحـمـيـر التى
تتكلم فى الجبر والاختيار
فيستاءون
وينصـرفـون إلى النرد والصـخب
المستجيب
لنشـخـر نحن ونضـحك مما يقـال،
لنا الوقت، حتي
كبرنا كما يكبر الخطأ المستباح
فـقلنا المروق دليل السـفـائن بين
العواصف، لكن
رأينا الشـواطىء غـارقـة فى بكاء
سخين
يواقـعـهـا من أمام وخلف قـراصنة
الدهر جمعا
فـيـرمـى المخـاض على عـتـبـات
السلامة
أنساله الفظة الشائهة
... ...
فكيف تموت من الشـتم وحـدك يا
صاحبي
والقـوامـيس تشـتـمنا والجـرائد ،
والعسكر الجاثمون،
وكل قطاط المدينة، كل السنانيـر،
ظل النصوص، وجمع اللصوص
وهـا نـحـن نمـضـى إلـى الـنـرد،
والصخب المستجيب..
ولسنا نموت

●●●

أهذه بلاغة مموهة
أم أنها ترجمة لسيرة كونية
لعارها منتبهة؟
... ...
فقال صـديقى الذى مات من سـبة
عابرة
– حـواتم الغـروب لم تـعـد لو كـرها
بالفئ
يا غيهب الذهاب والرجوع
لا شىء يأتى من لا شىء
كذلك الذى أخفيته بداخلي
صنيعى المخادع المخدوع
رأيته بشاشة المرناء
رصاصة فى جبهة
نخاسة أشلاء
ودون ذكر الاسم حتي
لكننى بحجة المحايد العلمى لم أشأ
أن أنكر الوقتا
فكان أن أرسلت لى برقية العزاء
نيابة عن أهلى الموتي



يقـتل المرء (وهذا بدهـى) فـيـخـرج طائر يسمى الصدي

يأتى من هامتـه صـارخـاً: أغيثونى أغيثوني..

مداوماً حتى يثأر له

المشكلة..

أن المقتـولين يتزايدون فى متتـالية هندسية

وبها ذاتها يتناقص التأرويون

فأقسم بعض «التناصيين»

بـ «ياسين»

«إن اليمين لعنقاء تلتـهم الناس فى كل حين

وإن اليسـار لحسناء ثائرة، إنما فى المدى تستكين»

(١)

أمـا البـعض الآخـر فـمـضى يمحـو جغرافيته العقلية ليقول:

«لم أضـع مـصـحـفـاً فـوق رمـحـى الدمشقى قط

غير أن الزمان اللئيم

سار بى ليسار الشطط

الذى دار ثم بشحم اليمين اختلط

وأنا قد تبينت فى محنتي

أن شر الأمور الوسط»

(٢)

وهكذا تشـابـهت فـتـاتنا الخـريدة الحسنة

وهذه الغريمة الدميمة السيئة

فى الحفلة التنكرية التي

دغت إليها المرجئة



فى عامى التسعين

مـا بين حبـو ا الركبـتين وارتكاسـة القيام

رغب أن أسـابق الفـرسـان فى ملاعب الإقدام

فلم يزل مسترخياً لجامي

حـتى أعـدت للحـصـان فى دمى الصهيلا

وفـجـأة، رأيت هـذا التـوأم اللعين جاثيا أمامي

فصحت فيه..

ألا ترانى صائلا جئولا

وأنت فى النزال دائماً ترتجف

فقال: سيف بالبلى معترف

زجرته، مطالباً رفيقتى أن نستعيد

رعشة الجماع
لكنه أعادنى بضحكة الشماتة
لموضعى فى القاع
يحكنى الذباب، والدمــــوع فـــوق
وجهى الملتاع
تقول إن سوأتى تنكشف
فى وضح النهار للرعاع

●●●

فى مجلس «الأصداء»
لما رأونى جثـة تشـدها لجـحـرها
الأفاعي
ألقوا ورائى فى الدجى متاعي
أ – قـصـائدى أزواج هذا السـيـد
التجاهل
ب – بطاقـــة التـــأمين ضـــد حق
الانتخاب
ج – ســوسنة ترملت من قــبل أن
تزف
د – حصوات كليتيا
هـ – ستة عشر بحراً نفد ماؤها

●●●

لصاحبى محمود أمين العالم
أن يعصر الظلالا
سلافة من قبل أن يخلق الكرم
وتخلق الكؤوس والشفاة

بينا أنا أعاين الزوالا
فى هذه القبور منذ عوقبت ثمود
وها أنا أراه فى الغداة
يهوى على القلوب
بالرغام والجلمود
(فلقد ثبت لى من تحقيقات إدارة
البحث الجنائى «الكونى»
إن مـــوضع المحـــرك الأصلي.. لم
يكن
وأن الموجود ليس إلا تجميعاً لقطع
غيار مقلدة
ولهذا سقطت الكونكورد
بقيادة العقيد طيار هيجللينين)
فأى أمل بعد هذا .. للمسافرين؟!

●●●

– كنت تذكرنى علانية
– ومستعد للعقاب
– لا عقاب عندى لأمثالك الوقحين
لكن.. أوظفك بوابا لقصري
كلما سأل عنى بليد من هؤلاء
تردد أنت عبارتك الشهيرة
... ...
فــعلقت مندوبة مــجلة «القــبــول
الثقافى» قائلة
«أما أنا فقد..

عوقبت بالنفاس
بالحيض والنجاسة
شهادتى مجروحة، وزيجتى تعاسة
أضرب لو فقدت جذوة الحماس
أنبذ لو خرجت دون إذن
وكلمـــا انكمـــشت تحت الســـرج
والمجن
تواثبت على فراشى مهرة فأخري
ناشبة أنيابها فى بدني
وحـينذا ، يهـاب بى «ياخنس هـيـا
ارثى لنا صخرا»
فمن ترى يرثى مماتى حية
فى موطن الأسري؟!

● ● ●

قلت لو هب:
– أرأيت الذى يدع النساء
كذلك الذى يقدم الشعراء
معلقين فى حبال الوزن والقوافي
يقودهم إلى حظيرة الخراف
فتملأ الأفواه بالكلا
ويمدح الخطأ

● ● ●

ها نحن فى نهاية المطاف يا كتابنا
بنتهل
الحمد للتناقض
لأننا – نحن المذ لينا المهانينا –
به بلغنا رتبة الصفر
فى لجة ليست بنا تدري
لكنها تحملنا، لساحل
على الشواش. من ثقوبه نطل
مسددين للفضا ممحاتنا التي
لم تعرف الأقلام مثلها من قبل

● ● ●

من هـنا يطلب الشـعب لجـسـمـه
السرطان
مـصليـاً لأجل أن تلفـه فى بردها
الكروب
مذكراً أن واحداً فى واحد
تكاثر مكذوب
وأن هذا كله معجل بساعة
نلغى على دقاتها الزمانا
... ...
ذاك اقتحام العقبة
وبعدها
فلتبحث الإهانة الشبقة المدربة
عن عاشق.. سوانا

قصة

أضحية العيد

د. هشام قاسم

الدبابة الجبارة تسير فى الشوارع التى يمشى فيها الأطفال. الدبابة راكبها واحدإسرائيلى، وعاملها واحد أمريكاني، وشاريها واحد صهيوني.. جايب فلوسها من بنك حاطط فيه واحد عربى فلوسه.

الدبابة قوية وعفية.. شكلها مخيف.. ويا حفيظ تخيف حتى الشجعان اللى قلوبهم لسه نص نص. يلف برجها فى دايرة كالرحى بس من النوع المختص بطحن البنى أدمين. يطلع مدفعها قدام ويرجع ورا مثل التعبان. جنزيرها يفرتك الأرض اللى ماشى عليها. ويا ويل اللى يقف فى سكتها على طول يضيع.. من غير حتى ما يلحق يقولها أنا مين وهى مين. جدرانها معمولة من حديد صلب متين.. وبغطا من فوق ما يفتحوش عفريت.. لكن للأسف الجنود جواها خايفين.. ليه مش فاهمين. مايخرجوش بروسهم أبدا براها إلا ما يكونوا فى آخر آمان.. هناك جوا المعسكر اللى هم قاعدين فيه.. دبابات تحمى دبابات، وعساكر تحمى عساكر وأبراج تبص لبعيد على المتسللين.

.. .. والأطفال الفلسطينيون يخرجون فى الشوارع كالناس العاديين من غير احتلال بلا دروع واقية أو الاختباء من خلف سواتر .. برغم أن الدبابات المتوحشة تفاجئهم من حين إلى آخر بوجودها بينهم تسد أمامهم الطرق. يتجهون بصحبة الكرات التى يتبادلون ركلها باتجاه عم حمزة المصرى ليركبوا الأرجوحة التى يقف بها بجوار مدرسة جمال عبد الناصر صباح كل عيد.

لم يجدوه أمام بوابة المدرسة الغربية كما اعتاد أن يقف.. فاتجهوا نحو الأخرى الجنوبية لعلهم يعثرون عليه فلم يلقوه. سألوا أطفالاً آخرين كانوا قادمين باتجاههم وساكنين بالمنطقة:

– ألا تعلمون أن ابن عم حمزة وهو يقيس بنطال العيد يوم أمس بدكان أحمد الخياط أصابته رصاصة من عند الصهاينة.

تفرقت مجموعتا الأطفال. بقى طفلان فى مكانهما جالسين على الرصيف.. أياديهما وسط أرجلهما .. عيونهما ساهمة تنظر باتجاه البوابة الغربية.. لا يتصوران العيد بدون أرجوحة عم حمزة.

مثل كل صباح فى الأيام القليلة الفائتة بعد أن انطلقت صواريخ القسام باتجاه مستعمراتهم تمر أمام المدرسة الدبابة الإسرائيلية. «ألا تمنح لنفسها أجازة أبداً ولو فى أيام العيد» سؤال أحدهما للآخر.

– ما شأن الدبابة وعيدنا.. ما شأنها بالعيد والفرح من أساسه.

وقفت أمام البوابة الغربية للمدرسة. أخذت تأرجح ماسورة المدفع يمنة ويسري، إلى أعلى وأسفل. رآها الطفل الذى – استنكر وجودها فى العيد – تعلو وتهبط كما يندفع مقعد أرجوحة عم حمزة متطوحاً فى الهواء.. فجرى باتجاهها وزميله يصيح عليه:

– على .. على إلى أين أنت ذاهب والله لأقول لأبيك؟.

لم يرد على أو يتكلم بل فعل.. ركض .. حتى أصبح مجاوراً للدبابة فى المنطقة العمياء التى لا يرى من بداخلها المحيط المجاور لها.

قفز نحوها كما اعتاد أن يقفز نحو مقعد الأرجوحة وهو يتأرجح غير منتظر ثباته.

امتطى مدفع الدبابة. أخذ يصفق، ولمعة فرحة العيد ظهرت فى عينيه تحركت

الماسورة الطويلة، وعلى يهلل بذراعيه يتراقص بخصره.. سعيداً بقدرته على حفظ توازنه ، وهو حر اليدين.

يغنى الأغنية التى اعتاد غناءها مع كل عيد عندما كان والده قادرا على ذبح الأضحية قبل الانتفاضة:

بكره العيد ونعيد
وندبح الشيخ سيد
ونحطه فى الأروانة
وندب عليه بالخرزانة
ونعلقه فى التراسينة
ونقول عليه لحمة سمينة.

يبدو أن الأغنية التى كررها علي، ومع كل إعادة يعلو صوته بها أكثر وأكثر .. وصلت إلى المختبئين داخل الدبابة فزادوا من سرعة تحريك ماسورة المدفع يمنة ويسري.. علويا وسفليا باندفاع شديد.

يحوط على بكلتى ذراعيه الماسورة.. وينادى على زميله:

- **فارس هات السكينة.**
- **ماذا تفعل بها؟.**
- **سأذبح الشيخ سيد**
- **أنت مجنون .. الدبابة ليست الشيخ سيد.**

نظر فارس حوله وطلقات مدفع الدبابة الرشاش تتدافع نحوه.

اقترب من الدبابة أكثر .. حتى لا يصبح فى محيط نيرانها . تلك خبرة منماة على مدى أيام الانتفاضة. دون أن يدرى من أين أو من دفع السكينة باتجاهه.. قبض عليها واتجه نحو الدبابة. لم يعطها لزميله.. بل صعد بها نحوه على ظهر الشيخ سيد تبادل الصبيان السكين وتلقفها، والتراقص بها مغنين الأغانى التى يكثرون ترديدها مع كل عيد أضحية:

خروفى .. خروفي

لابس بدلة صوفي
وليه قرنين
وأربع رجلين
بياكل برسيم
ويصبح لى سمين
ونسن السكين.

أخذ يحكان السكين على شريط الذخيرة الذى على برج الدبابة ثم عادا واقفين يحركان السكين يعكسان من على سطحه ضوء الشمس نحو المتفرجين الذين يصفقون للعرض الذى يعرض لأول مرة فى العيد. مالا على شريط الذخيرة، وبدأ فى نحره بالسكين:

خروفى .. خروفي
أقطعه بالسكين
وأفرقه على المساكين

فصل الصبيان شريط الذخيرة وهبطا من على ظهر الدبابة مسرعين نحو أهاليهما بأضحية العيد.

لم تلتفت الدبابة الجبارة نحو القطعة المقتطعة منها بل مضت مسرعة جبانة عن المكان.

قصة

كفافيس

طارق إمام

بتكاسل أشار لنا الحارس الأسود بالدخول قبل أن يغفو من جديد تاركا رأسه المعممة تسقط على صدره، وكان علينا الآن أن نواجه الهواء الكثيف لبيت الشاعر..

نتردد فى الخطى .. نتعثر . كانت النوافذ مفتوحة . فى كل حائط نافذة. تخترقها الريح البحرية المنداة مطيرة كل الأوراق من على مكتبه. بعض الأوراق كانت تتساقط على الأرض وبعضها كان يحلق إلى ما لا نهاية فى سماء الغرفة، يدومه الهواء، قبل أن تستقر ورقتان أو ثلاث على المكتب الخشبى العتيق من جديد.. أما البقية الباقية فكانت تتطاير بخفة عابرة النوافذ إلى الخارج، إلى سماء المدينة الشتائية التى بدت الآن غريبة ونائية أكثر من أى وقت مضى .. كأنها سماء مدينة أخرى فى حلم.

كانت تلك هى غرفة جلوسه التى تتفرع منها الغرف الأخري، غرفه السرية حيث عرف اللذة والألم.. أما النوافذ التى اقتربنا منها ملاحقين الوريقات المتطايرة - والتى عبثاً حاولنا أن نقبض على إحداها فى تطايرها - فكان كل منها يطل على مكان مختلف كأن كل نافذة كانت

تخص مدينة لا تطل عليها الأخرى. مستشفى صغير بحديقة فى فضاء رمادى تطل عليه سماء خالية. لا سحب ولا طيور ولا شمس مخبأة تطل على استحياء. كنيسة ضخمة بنية تقرع أجراسها بينما تتساقط أوراق الشجيرات المحيطة بها. ينهمر فوقها المطر بلا هوادة ليسرع الرهبان خطاهم فى طريقهم للدخول، تتكاثف عليهم أوراق الشجر البنية فتحولهم لأشباح خريفيين بلا زمن. عبر النافذة الثالثة أمكننا أن نلمح البارات المتراصة. تصل لمسامعنا المشاجرات الصغيرة وتغنجات العاهرات اللائى تبدأ أنفاسهن فى الليل.. واجهت أعيننا نقاط الضوء الأبيض منبعثة من عواميد الإنارة التى لم تحل دون العتمة المحكمة.

الشىء الوحيد الذى كان يمكن رؤيته عبر النوافذ الثلاثة، ودون أن تتغير زاوية رؤيته هو المقابر. سكون عميق يخفى آلاف الخطى التى طالما عبرت شوارع تلك المدينة: مدينة الأنبياء والعشاق والحالمين والقتلة. أدرنا ظهورنا بعد أن استسلمنا لانفلات كل الوريقات من بين أيدينا.. قصائده المخطوطة التى رأيناها بأعيننا اليائسة بينما تغادر للأبد، تتخلى عنها كلماتها فور اقترابها من حواف النوافذ لتتحول إلى وريقات بيضاء.. ترفرف فوق السماوات المتنائية التى لا تشبه إحداها الأخرى، فوق المستشفى والكاتدرائية والبارات، وينطلق بعضها إلى سماء البحر. لعلها – بعد لحظات أو ساعات أو أيام أو شهور – تستقر فى مدن أخرى.

على المائدة الدائرية العتيقة كانت هناك أطباق اتسخت ببقايا طعام: أهى آخر وجبة تناولها الشاعر قبل موته، أم هو الحارس يتناول طعامه هنا بلا اكتراث؟ حاولنا تقليبها وتشممها غير أننا لم نستطع حسم الأمر. كانت بلا رائحة ، حتى ما فيها من بقايا طعام لم نتعرف أبداً على كنهه.. ولكننا حين انتبهنا لفوران القهوة على موقد صغير بجوار المكتب، تأكدنا أن ذلك النائم بلا مبالاة عند باب البيت محض عابث أبله.

كنا الآن فى بيت الشاعر الذى أبى إلا أن نقضى ليالينا الثلاث الفائتة مشوشين، بأحلام سيئة وخوف مجهول، وها هو يواجهنا بتشوش جديد لا قبل لنا به. فور أن وضعنا حقائبنا الصغيرة فى غرف الفندق الساحلي، وبمجرد أن فضضناها بادئين

بترتيب أشيائنا فى الغرف، اكتشف كل منا ضياع نسخته من مختارات الشاعر، التى صحبناها معنا فى رحلتنا من العاصمة إلى هنا، وظللنا نطالعها طوال رحلة القطار.. ثم أعدناها بحرص إلى حقائبنا عندما تبدت واجهة المحطة وأبطأ القطار سيره استعداداً للتوقف. فيما عدا ذلك كانت أشياؤنا مكتملة.. حتى الكتب الأخرى كانت كما هي.

صعقنا، واستعدنا بشحوب هيئة رفيقنا الفضولى فى القطار - من أبناء هذه المدينة - والذى نبهنا حين شاهد انهماكنا فى القراءة أثناء الرحلة أن لعنة الشاعر ستطاردنا حتى يسرق نسخ كتابه . قال إنه منذ موته يغتاظ كثيراً كلما صدر كتاب له، فهو لا يحب ذلك. سألناه - وقد أنصتنا لعبثه الرصين - إن كان شاعراً ، فأجاب بهدوء أن المدينة كلها تعرف ذلك.. لذا امتنع حتى أصحاب المكتبات عن عرض أى كتب له، إذ كانوا يستيقظون ليجدوا الواجهات مهمشة والنسخ منزوعة منها ومن الأرفف الداخلية، أما بقية الكتب التى تخص مؤلفين آخرين فكانت نسخ منها أيضا تختفى - نسخة واحدة من كل كتاب - فالشاعر مغرم بالقراءة ولا يستطيع مقاومة اقتناء كتاب جديد!!

دون وعى منا وجدنا أنفسنا ننصت له، مستعيدين هيئة الأحفاد الذين يستمعون لحكاية جدة طاعنة، يعرفون كذبها غير أنهم يقاومون النوم حتى تفرغ منها. قال إن الشاعر منذ موته ينهض مبكراً، يغادر مقابر اليونانيين ليتجول فى المدينة، يخطف نسخ جرائد الصباح بخفة - فالموتى كما تعرفون لا يحتفظون بالعملات الورقية فى جيوبهم - يتركه الباعة: بعضهم يعرف أنه الشاعر، والبعض الآخر يعرف أنه ميت.. وفى الحالتين لن يجرؤ أحد على اعتراضه.

بعد ذلك يتوجه إلى بيته، يلقى تحية مقتضبة على الحارس النائم - الذى تنتشر فى المدينة أنباء جنونه - يجلس قليلاً إلى مكتبه ليكتب ، يكون الحارس قد أعد له طعاماً خفيفاً، يتناوله ثم يطلب القهوة.. يتركها فى أحيان كثيرة - فأنتم تعرفون أن الموتى يحبون رائحة القهوة أكثر مما يحبون مذاقها - وقبل أن يغادر يفتح نوافذ غرفه الثلاث الكبيرة، يترك الريح تتخبط بين الجدران عابثة، فى اليوم التالى يرى ما تبقى

من الأوراق على مكتبه فيعرف أنه شعر جيد، أما ما يغادر الغرفة فينساه بلا ندم. قبل عودته للمقابر – ويكون ذلك عادة عند الغروب – يختار واحداً من أماكنه الثلاثة القريبة: أحياناً يذهب إلى المستشفى يجلس فى الحديقة متأملاً المرضي.. أحيانا يتوجه إلى الكاتدرائية الخريفية التى لا تكف أوراق أشجارها عن التساقط، ولا تنتهى الأوراق المتساقطة رغم ذلك. يعترف بأخطاء اليوم – وغالبا ما تكون آثامه هى قصائده ذاتها .. أما فى الأيام التى يكون فيها مبتهجا، فيتوجه للبار .. يتخذ طاولة منزوية وما أن يبلغ النشوة حتى يبدأ فى ترديد قصائده الأخيرة التى قاومت الريح بصوت عال، مشروخ، يخص الأموات.

.. هل جاهدنا أثناء إنصاتنا لنخفى – دون جدوى – ابتسامات عابثة؟!.. هل اعتبرناها أضغاث أحلام يقظة لمسافر مجهد؟ .. ربما انفلتت أيضا ضحكة من أحدنا استقبلها هو بصمت خجل، وأدار وجهه متظاهراً بالتطلع عبر نافذته قبل أن ينحنى بأدب على شخص تفصلنا عنه عدة مقاعد، تبادل بعدها مقعده معه. وقرب الوصول، وبينما تلفتنا بحثاً عنه لتقديم كلمات اعتذار نعرف أنها غير مجدية فوجئنا بمقعده شاغراً وظل كذلك حتى توقف القطار.

قررنا أن تكون زيارتنا لبيت الشاعر هى آخر ما نفعل بعد أن حدسنا بأن شيئاً غير عادى يحيط بنا . كنا نتشارك حلماً واحداً نستيقظ منه صارخين فى الوقت ذاته: الشاعر يقبض علينا بكف عظيمة هائلة.. يعتصر الجسد فيها حتى يحوله لورقة مستوية.. يضعها أمامه بهدوء ويخط عليها قصيدة جديدة. ثم ينصرف فاتحا النافذة لتطير الورقة. ترفرف قليلاً فى الهواء ثم تستعيد هيئها الإنسانية، قبل أن يسقط الجسد على الأرض غارقاً فى الدماء.. وها نحن نواجه رياحاً هوجاء بدأت تقتلع المكتب الضخم نفسه وترتفع به عن الأرض. كانت تبرز الآن نسخ من المختارات التى نعرفها جيداً، تسبح أمام أعيننا، نرى ملحوظاتنا المكتوبة بخط اليد وتواريخ قراءتنا للقصائد تسقط منها، تتعلق قليلاً أمام أعيننا قبل أن تتحول لبقع صغيرة من الحبر. تستعيد الأغلفة تماسكها الذى جعدته أصابعنا، وكذلك الصفحات المثنية عند قصائد بعينها تستوى من جديد، قبل أن تتقافز على المكتب الذى صارت اهتزازاته أشد

عنفاً.. كانت الجدران أيضا تهتز. اصطفقت الأبواب المؤدية إلى الغرف الداخلية وشاهدنا نساء وأطفالاً يتدافعون، يحملهم الهواء، يحلقون بطريقة مروحية أعلى رؤوسنا.. ويخرج الشاعر فى كل مرة ليقف عند ركن.. واحد .. اثنان.. ثلاثة.. وجه واحد على أجساد عديدة راحت تحتل الغرفة حتى لم نعد نعرف أيها الشاعر وأيها أشباهه. كنا نستعيد – مع تحديقنا فى وجهه. – هيئة رفيق القطار العابر.. كيف لم ننتبه من قبل؟! .. الوجه النحيف المائل للزرقة، البذلة الكتانية العتيقة الأوسع من الهيكل المختبئ فيها.. الملامح الدقيقة واللكنة الغريبة فى عربيته غير المتقنة..

كنا نقاوم – دون جدوى – تيار الهواء الذى بدأ يعلو بأجسادنا عن الأرض – تنهار قدرتنا على المقاومة، بينما ترفرف أجسادنا باتجاه النوافذ..

الإرادة لدى صناع الحياة

كثيراً ما يتردد لفظ الإرادة وتسمعه آذاننا وينطقه لساننا، لكن هل فكرنا أن نتناقش حول هذه الكلمة التى قد تحمل أكثر من معنى فى آن واحد، وهل عرفت أنواعها؟ ومدى قدرتها على مواجهة الظروف الصعبة؟ وما العلاقة بين الحظ والإرادة إذا كانت بينهما علاقة فى الأصل قد وجدت؟

- تلك الأسئلة وغيرها دارت بعقلى قبل أن أتناول القلم وأكتب عن هذا الموضوع منها أسئلة عابرة وأخرى فكرت فيها مراراً، لذا رأيت طرحها ومناقشتها لإيجاد ردود لتلك الأسئلة كما ذكرت فى بداية التفكير فى طرح هذا الموضوع.

أولاً : أود أن أقول إن الإرادة شىء مجمل لا يتجزأ، وأن الإرادة واحدة وليست لها أنواع وهدفها واحد وهو خلق العزيمة فى نفوسنا والقدرة على مواجهة الأزمات الصعبة.

ثانياً: لا توجد علاقة بين الحظ والإرادة بدليل: إذا أصاب الحظ أمرأ يوماً فلا يصيبه فى اليوم التالى ولكن إذا أصر على تحقيق هدفه فبإرداته يقدر على تحقيق المستحيل ومثال ذلك:

١ - عبور معوق (مصاب بشلل نصفى) لبحر المانش وهو مجرى مائى كبير يربط بين فرنسا وانجلترا.

٢ - قيادة معوق مصاب بشلل أطفال لسيارته الخاصة دون أدنى مشكلة فى القيادة.

ثالثا: كيف نقتبس الإرادة لدى الإنسان؟ وهل يتم قياسها بالنتائج التى يتوصل إليها أم نقيسها بعدد محاولات الإنسان للوصول إلى تحقيق هدفه؟

وإننى أرى أن الإرادة تقاس بعدد المحاولات الجادة من الإنسان للوصول إلى هدفه، واتفق فى الرأى بخصوص هذا الموضوع كاتبنا الشهير أنيس منصور وعلى الإنسان أن يبذل المحاولات مرة بعد مرة حتى ينجح فى النهاية وهى النتيجة الطبيعية لقوة الإرادة لدى الإنسان للوصول إلى هدفه.

وفى نهاية مقالتى أوصى كل إنسان منا أن يفتش بداخله ويبحث عن الإرادة حتى يجدها وينميها ويقويها فى مواجهة الصعب حتى يكتب له النجاح.

مع تحياتى رحاب طه محمد صالح
آداب بنات عين شمس – لغة عربية
٥ ش الروضة خلف مركز شباب أبو النمرس
ت: ٨٠٩٣٢٠٤

كتب

سينما الحب والغضب

عن مركز الحضارة العربية صدر كتاب "سينما الحب والغضب" للكاتب يسري حسين، وتضمن مجموعة من المقالات النقدية التي كتبها الكاتب عبر عشرين عاما فيكتب عن سينما "يوسف شاهين"، و"السينما الإنجليزية المعاصرة"، و"السينما الفرنسية المعاصرة"، ثم يتطرق إلى السينما الأمريكية الجديدة والتي تتميز بطابع الكشف والمقاومة والدخول في مناطق مسكوت عنها كما حدث مع فيلم "قصة حب في البيت الأبيض" للمخرج الأمريكي "روبرت رايز" و"فهر نهايت" لمايكل مور، ثم يعرج المؤلف – مرة أخرى إلى السينما العربية فيقدم رؤيته حول "عالم نجيب محفوظ على الشاشة".

والكتاب على حد تعبير الكاتب "يوميات أو ملاحظات في كتاب النقد، والمشاهدة، والتذوق".

بثينة ألكساندر الحجر ليس بريشة

عن سلسلة "آفاق عالمية" بالهيئة العامة لقصور الثقافة صدرت مختارات من شعر الشاعر الأسباني بثينته ألكساندر ترجمة عبد الهادي سعدون.

ويعد "ألكساندر أحد أهم ثلاثة شعراء في تاريخ أسبانيا بالإضافة إلى لوركا وداماسو، الذين جاء خطابهم الشعري في مواجهة الأوضاع التعسفية وخنق الحريات في ظل حكم فرانكو.

وقد حصل "ألكساندر" على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٧٧ يقول ألكساندر في قصيدة أهـداها إلى صديقه غارثيا لوركا:

صديقي الطيب

في المساء المكتمل أشعر بنبضك الحي

قل لي، أنا أستمع إليك

أسمعك، ترقد، تحت الأرض الرخوة

التي تستريح فوق صدرك

هل تتنفس؟ أي هدير ساخن

أعلن عن نفسك

أشعر حتى الصدر يصعد مني

بدءا بالجذر العميق

الخبئ الذي يخزني في ذكراك

يا صاحبي، يا صاحبي الحي

هل حقًا مت؟

العولمة المضادة

"بورتو أليجري عولمة ضد العولمة" أحدث إصدارات الكاتب الصحفي مدحت الزاهد، والذي يدور موضوعه حول المنتدى الاجتماعي العالمي الذي تشكل فـي مواجهـة منتـدى دافـوس الاقتصادي "صوت الاحتكارات" وذلك بمبادرة برازيلية، انطلقت من أرض أمريكا اللاتينية التي شهدت صعودا كبيرا للحركات الاجتماعية وانتفضت شعوبها ضد تحـالف حكومـات العسـكر العميلة والولايات المتحدة الأمريكية التي قدمت دعما غير محدود لهذه الديكتاتوريات.

سعدية وعبد الحكم وآخرون

عن دار ميريت للنشر صدرت رواية "سعدية وعبد الحكم وآخرون" للروائـي حسـين عبـد العليم، والتي تنتمي إلى الرواية الوثائقية حيث تناقش ظاهرة البغاء والتي كان مصرحا بها فـي بدايات القرن العشرين ثم صدر قانون بمنعها.

وقد صدر للكاتب من قبل مجموعة من النصوص منها "بازل" و"سيرة النمل والتراب".

مغزول آخر روايات عبد العزيز مشري

عن دار الكنوز الأدبية ببيروت صدرت رواية "المغزول" للكاتب السعودي الراحل عبد العزيز مشري، و"المغزول" عنوان الرواية كلمة تستخدم بلهجة منطقة الباحة – الواقعة في الجزء الأعلى لجنوب المملكة، وتعني المجنون، وقد استخدمها الكاتب لبناء عمله السردي.

وعلى حد تعبير الشاعر علي الدميني فقد شكل الكاتب في هذا العمل بناء فنيا مغايرا لما ألفناه في سردياته السابقة حيث خرج من نسق خطية، الحدث وتلازماته الزمنية التعاقبية النامية، واستبدله بنسق تداخل الأزمنة والأحداث.

وقد استطاع الكاتب أن يحول تجربة حياتية واقعية إلى عمل فني ينطوي على كثير من الغرائبية تفوق في تفاصيلها مهارات التخيل الفني والفنتازيا، فلم يكن بحاجة لتركيب حياة متخيلة توهمنا بحياة حقيقية، بل إن كل ما فعله هو استعادة أجزاء متشابكة ومتعارضة في تجربته.

شموع

شعر/ كونستانتين كفافيس

ترجمة/ شوقى فهيم

أيامنا القادمة تقف أمامنا
مثل صفٍ من الشموع
ذهبية ودافئة، ومفعمة بالحياة.

أيامنا الماضية تذوي خلفنا،
صفاً من الشموع المحترقة،
مايزال الدخان ينبعث من أقربها،
شموع باردة، خامدة ، ومحنية.

لا أريد أن أنظر إليها فيتملكني الرعب
عندما أري الصف المظلم يمتد
والشموع المطفأة يتزايد عددها

أغسطس ١٨٩٣

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

ابريل ٢٠٠٦ - العدد ٢٤٨



يوم الأرض الفلسطيني

محمود درويش: رسالة إلى أمل دنقل

رسائل راشيل كوري: بلاغ عن الإبادة

محمد مندور وخطابه التقدمي

الأفغاني وتلاميذه «وثائق مجهولة»

رجاء النقاش يكتب عن فاروق شوشة

«رحلة سلام»: مسرحية لبنت في الإعدادية

المحتويات

أول الكتابة

انشغلت طويلا بكلام عن الحب لا أدرى لماذا ظل باقيا فى ذاكرتى كل هذه السنين، قالته الأدبية والفيلسوفة الفرنسية سيمون دى بوفوار فى واحدة من رواياتها، كنت قد قرأتها فى ستينيات القرن الماضي.. كانت بطلتها تتساءل: ماذا يا ترى يجعل أحدا يبقى على حب أحد بعد أن تنطفئ جذوة الحب الأولى؟

وأستعيد هذا القول كلما نظرت حولى لتجارب شابات وشبان يتزوجون بعد حب طويل ولا تكاد تنقضى سنوات قليلة إلا وتنفجر العلاقة وتتفكك ويحدث الطلاق الذى تتزايد معدلاته بسرعة، رغم أن الزواج قد أصبح هو نفسه عسيراً جدا إذ يقال إن هناك تسعة ملايين شاب وفتاة تجاوزوا سن الخامسة والثلاثين دون أن يتزوجوا بسبب عسر العيش بدءا بالبطالة وليس انتهاء بالعجز عن توفير سكن أو الارتفاع المتزايد فى الأسعار.

وربما لهذا السبب نفسه برزت ظاهرة الزواج العرفى بين الشباب والفتيات بدءا من سن المراهقة فى سعى لتلبية احتياجات شبابهم الفوار، ودون خروج فى الوقت نفسه على مقتضيات الضمير الدينى وحرص الفتاة على نحو خاص على الاحتفاظ بأى ورقة تثبت أنها متزوجة من رجلها اتقاء لغدر محتمل كثيرا ما يحدث ليدمر حياة البنت وليس الولد، وفى قصة «هند الحناوى» عبرة وأى عبرة.

لكن السؤال الذى بقى طويلا معى يخص علاقات الحياة الدائمة تلك التى تبدأ بالزواج وتعبر كل الحواجز وتتخطى الصعاب كافة لتبقى راسخة على مر الزمن تتحدى كل أشكال الإحباط والضجر.

كان رد سيمون دى بوفوار. على ما أذكر كما أنه ردى الآن أنه لابد من معنى ما .. فكرة كبيرة.. هدف لا يخص الذات الفردية وحدها ويصبح مع الزمن مشتركا بين طرفى العلاقة يغذيها ويمدها بماء الحياة فتعاود الأخضرار كلما أوشكت على الذبول.

فماذا يبقى للإنسان حين تخلو الحياة من المعني. ويجد المرء نفسه مربوطاً كثور فى ساقية الكدح دون هدف وكأنها صخرة سيزيف يحملها إلى قمة الجبل ثم يسقطان معا ليعاود هو حمل الصخرة وبدء رحلة الصعود مجددا إلى اللامعنى .. والإنسان هنا رجل وامرأة.

فى الدروب المظلمة للامعنى تذوى الروح، ويعجز الحب عن تجديد طاقاته ويتعثر فى الخيبات وتتفتح أبواب جهنم أمام صنوف الإدمان فى تطلع غير واع لخلق المعنى ولو فى الوهم مع دخان المخدرات أو حالة الهذيان المصاحبة لها والتى ظن بعض المبدعين أنها الحالة المثلى والملائمة للإبداع أو الانتصار على واقع راكد وبائس، وعلاقات إنسانية فقدت بهجتها ووهجها الأول ويسعى المحبطون لتجديدها ولو عبر تغيير الوعى والسباحة مع الأوهام.

والإنسان الفاعل فى واقعه المتطلع دائما لأن يكون له دور لا فحسب فى السيطرة على مصيره الشخصي. وإنما أيضا فى مسار الواقع الاجتماعي. السياسى دافعا به للأمام وللأفضل هو إنسان متألم بالضرورة لا أذكر أين قرأت أنه ما من شيء عظيم حقا فى الحياة يمكن إنجازه بدون ألم فالإنسان الفاعل ينزل إلى البحر يخوض غمار التجربة يجاهد من أجل اصطياد سمكة حتى ولو خرجت له بعد عناء هيكلا عظميا كما حدث لبطل هيمنجواى العجوز والبحر، نعم وجد السمكة هيكلا لكنه كان قد أنجز عمله العظيم وتألم كثيرا وفرح كثيرا. فهناك مكاسب فى هذا العالم يصعب ترجمتها فى أشكال مادية. وهذا يتوقف على مفهومنا للمكسب والخسارة. فقد نجح المجتمع الرأسمالى عبر السعار الاستهلاكى والروح النفعية العارية فى أن يرسخ مفهوما ضيقا للكسب والنجاح جعل المثل الشائع «معاك قرش تساوى قرش» كأنه حقيقة حين ينتصر المال على الإنسان، الذى يقوم السوق بإخضاعه وتسحقه الأشياء بسحرها وتجرى مقايضة مهنية بينه كقيمة عليا فى حد ذاته وبين ما يملكه من أشياء وكثيرا ما تنجح هذه الأشياء وياللأسف فى إطفاء جذوة الحب بإغراقه فى ألاعيب المقايضة أو اختزاله فى لحظة إشباع عابرة خالية من المعنى فالمسافة تكون قد نشأت بين طرفى العلاقة بسبب «المال» أو «النجاح» أو «المكاسب» لأن أفقا أخر العلاقة الإنسانية لم يظهر يحميها من الاختناق ومن ضيق الأفق والأنغماس الكلى فى المصالح الذاتية. ثم بدء التقاتل من أجل زيادة هذه المصالح أو التنازع عليها فيما بين المحبين ماداموا قد تشبعوا هم أنفسهم حتى الثمالة بقيم المجتمع الرأسمالى دون أى نقد لها أو سعى

لابتداع قيم بديلة تتجاوزها قيم تحول الإنسان ذلك الكائن الذى كرمه الله إلى هدف فى حد ذاته قطرة واحدة فى بحر عميق ينشدها البحر كله ويرعاها.

نحتاج إلى منظومة أفكار لا أقول نعتنقها وإنما نحبها أولا ونحن نتعلم منها هذه الحقيقة البسيطة أى أن الإنسان هو أثمن رأس مال. ونحن نتطلع لرد شاف على سؤال الفيلسوف الألمانى كانط ما الإنسان؟ وهو نفسه السؤال الذى انشغل به كبار المفكرين والمبدعين على مر العصور، هو سؤال كارل ماركس مؤسس الشيوعية الذى دعانا للنضال خروجا من مملكة الضرورة إلى ملكة الحرية وهو سؤال فرويد مؤسس علم النفس التحليلى الذى غاص فى دواخل البشر وغير نظرتهم لأنفسهم بشكل جذرى أصبحنا بعد كشوفاته الفريدة أقدر من ذى قبل على فهم ذواتنا عبر استدعاء المكبوت واللاواعى والتعلم من ألمنا.

وجدت نفسى أكتب ذات مرة بعد قراءة فرويد «آه لكم تعلمت من ألمي» هو كان أيضا سؤال سقراط ذلك الفيلسوف العظيم الذى قبل الموت طائعا دفاعا عن فكرته وموقفه فشرب السم مختارا وأخذت أسطورته الواقعية تلون حياة القابضين على الجمر دفاعا عن مثلهم العليا فى كل مكان.

الإنسان هو إذن موقف ومعني. قيمة وغاية لو لم يؤرقة التوق للمعرفة والفعالية نضبت روحه وذوت ولو لم تقده لهفته إلى معرفة الحقيقة التى تحتاج جهدا ذاتيا حقيقيا وتحتاج أيضا «للإقامة عند الآخر» على حد تعبير الفيلسوف الفرنسى «بول ريكور» وبدون تلك الإقامة الضرورية «لن أصحح رؤيتى لنفسى ومعرفتى لذاتى» حينها سوف أحفر وأحفر وأحفر وصولا إلى المخبأ تحت غياهب لكبوت وأغسل نفسى حتى تتحرر من غبار السنين، وأكون عونا للأخرين وسنداً للفكرة التى أحببتها وحولتها إلى سيرة حياة سيرة تجرى فى دماء اليومى وفى كل تفصيلات الحياة العادية ليتكشف البعد الأسطورى المختفى تحتها ويظهر المعنى جليا ناصعا لا يطبق الفراغ على الروح وتصيب عدواه الدماغ.

لا توجد طرق سريعة إلى الأهداف العليا، طرق تنقذ الحب الذى يهرب أو يذوى بل إن الطرق المباشرة نفسها إلى هذه الأهداف لم تعد ممكنة لذا فإن كل الخيارات المطروحة أمام الإنسان ليكون فعالا فى تغيير الواقع البائس وإن كانت تتساوى فى جاذبيتها فإن أسئلة النقد وحدها وعلى رأسها سؤال: لمصلحة من؟ هى التى سوف تبين الغث من السمين وهى التى ستقود خطى المجروحين بالمعرفة العميقة على طريق أقرب

الاختيارات إلى الصواب. فلا يسكنهم الهلع من الأسئلة، ولا يقبلون سلطانا على العقل من خارجه، ويعتبرون العقل أداة للوصول لا هدفا فى ذاته، ولا يرون أن بوادر الميلاد الواقعية لقوى أصولية ظلامية فيها ملامح فاشية يمكن أن يكون إيذاناً بتكرار تجربة الأزمة الأوروبية العميقة فى منتصف القرن الماضى التى أدت إلى ولاد النازية والفاشية والحرب العالمية الثانية وكانت هذه الأزمة قد دفعت عددا من ألمع المفكرين لكى يكفروا بعقلانية الأنوار بل وأخذوا ينزلقون بالتدريج إلى العدم والحزن العميق وهو عنوان رواية لسارتر.

لا.. لا يجوز أن يدفعنا الهوان الراهن إلى العدم ولا إلى الحزن العميق كما أن التاريخ لا يكرر نفسه إنما تتشابه بعض ردود الأفعال حين تتشابه العوامل المتصارعة فى المقدمات.

وإنه لعدم من نوع أخر ذلك الذى يرى أن الأنغماس الكلى فى الذات ولسان حالة يقول «أبعد عن الشر وغنى له، هو ملاذ أو حل فما من حل فردي، وما من جدوى للانسحاب من الميدان حتى لا تتلوث بقاذورات الواقع المتردي.. فسوف تكون الأفكار والقيم والمثل العليا التى نختار التشبث بها والدفاع عنها فى كل تفصيلات الحياة عونا لنا على إزاحة القذارة.. الإحن الصغيرة والضغائن الشخصية وصدأ الجهاز الأخلاقى لكثير من البشر وتحول السياسة إلى مناورات وألاعيب صغيرة وحسابات شخصية لبعض الأفراد حتى فى أوساط التقدميين.

لابد أن أحدكم سوف يسأل: أكل هذا من أجل إنقاذ الحب؟ أكل هذا حتى لا تتأكل علاقات المحبين وتبقى أشواقهم نضرة أبدا كشجرة دائمة الأخضرار؟ أقول نعم.

فهل يا ترى أكون قد وصلت بعد كل هذا العمر من العمل والأفكار إلى التبشير بحب من نوع جديد حيث «الحب دينى وإيمانى» كما يقول «بن عربي» وذلك حتى أدعو الذين خابت أمالهم لاستعادة الأمل والبدء من جديد.

لكننى كنت أفكر طيلة الوقت فى ما أهفو إليه هو السير على طريق إنجاز ثورة هادئة حين يخرج كل الذين انسحبوا إلى ذواتهم إلى العالم الواسع ليكون قوة تغيير فعالة فهل سيخرجون .بما نعم وربما لا. ومع الرد الأخير لن أكون أنا التى خسرت إنما الحب.

المحررة

يوم الأرض الفلسطيني

- بيت الجنوبي / محمود درويش
- أدب المقاومة الفلسطينية / صبحي شحروري
- أغنية الشعب ، هوية الوطن / ريهام زين العابدين
- جنين / سليمان دغش
- الموجة عورة / معين شلبية
- كلاكما قربان / منال خميس

شعر

بيت الجنوب

في ذكرى أمل دنقل

محمد درويش

واقفًا معه تحت نافذة،

أتأمل وشم الظلال علي

ضفة الأبدية، قلت له:

قد تغيرت يا صاحبي.. وانفطرت

فها هي دراجة الموت تدنو

ولكنها لا تحرك صرختك الخاطفة.

*

قال لي: عشت قرب حياتي

كما هي،

لا شيء يثبت أني ميت

ولم أتدخل بما تفعل الطير بي

وبما يحمل الليل من
مرض العاطفة
*
الغياب يرف كزجاج حمام على النيل..
ينبئنا باختلاف الخطى حول فعل المضارع..
كنا معا، وعلى حدة، نستحث غدا
غامضا.. لا نريد من الشيء
إلا شفافية الشيء. حدق تر الورد.
أسود في الضوء. واحلم تر الضوء
في العتمة الوارفة..
*
الجنوبي يحفظ درب الصعاليك عن
ظهر قلب. ويشبههم في سليقتهم
وارتجال المدى لا "هناك" له.

لا "هنا" لا عناوين للفوضوي
ولا مشجب للكلام، يقول: النظام
احتكام الصدى للصدى. وأنا صوت
نفسي المشاع: أنا هو أنت ونحن أنا
وينام على درج الفجر: هذا هو
البيت، بيت من الشعر، بيت الجنوبي
لكنه صارم في نظام قصيدته صانع
بارع ينقذ الوزن من صخب العاصفة.
*
الغياب على حاله. قمر عابر فوق
خوفو يذهب سقف النخيل. وسائحه
تملأ الكاميرا بالغياب، وتسأل: ما

الساعة الآن؟ قال لها: الساعة
الآن عشر دقائق ما بعد سبعة

آلاف عام من الأبجدية، ثم تنهد:
مصر الشهية، مصر البهية مشغولة
بالخلود. وأما أنا.. فمريض بها. لا
أفكر إلا بصحتها وبكسرة خبز
غدي الناشفة

*

شاعر، شاعر من سلالة أهل
الخسارة، وابن وفي لريف المساكين
قرآنه عربي، ومزموره عربي، وقربانه
عربي وفي قلبه زمنان غريبان
يبتعدان ويقتربان: غد لا يكف
عن الاعتذار: "نسيتك لا تنتظرني".
وأمس يجر مراكب فرعون نحو الشمال:
"انتظرتك، لكن تأخرت". قلت له:

أين كنت إذًا، قال لي: كنت
أبحث عن حاضري في جناحي سنونوة
خائفة..

*

الجنوبي يحمل تاريخه بيديه، كحفنة قمح،
ويمشي على نفسه واثقًا من يسوع
السنابل. إن الحياة بديهية. فلماذا
نفسرها بالأساطير؟ إن الحياة حقيقية
والصفات هي الزائفة

قال لي في الطريق إلى ليله.
كلما قلت: كلا. تجلى لي ا
حرية.. وبلغت الرضا الباطني عن
النفس. قلت: وهي يصلح الشعر

ما أفسد الدهر فينا وجنكيزخان
وأحفاده العائدون إلى النهر؟
قال: على قدر حلمك تتسع الأرض.
والأرض أم المخيلة النازفة.

*

قال في آخر الليل: خذني إلى البيت،
بيت المجاز الأخير..
فإني غريب هنا يا غريب،
ولا شيء يفرحني قرب بيت الحبيب
ولا شيء يجرحني في "طريق الحبيب" البعيدة
قلت: وماذا عن الروح؟
قال: ستجلس قرب حياتي
فلا شيء يثبت أني ميت
ولا شيء يثبت أني حي
ستحيا، كما هي
حائرة آسفة..

دراسة

أدب المقاومة الفلسطينية بين السجن والحرية

صبحى شحرورى

مقدمة عامة
المقاومة الفلسطينية بين أدباء الأرض المحتلة وبعض الأدباء العرب

لابد من الإشـارة ابتـداء إلى أن هذه المقـاومـة لابد أن تتـجلى فى نتـاجـات هـؤلاء الأدباء وفى نصـوصـهم، فـأداة الأديب فى المقـاومة أدبه، وعلى هذا فنحن هنا إنما نبـحث عن المقـاومـة فى النصوص.

هذا التوضيح الذى يبدو أمراً مفروغاً منه مهما جداً، فقد قلت مرة: «لو أن الأدب بمستوى انتماء وحماس بل ونضال وتضحيات العديد من الأدباء، لكان لدينا أدب مقاوم حقيقى»، إن المسألة مقلوبة هنا، فالأصل أن الكلام يتطاول ويمتد، والفعل محدود، ونحن متهمون بهذا دائماً وأمـام أنفسنا. لكن الذى حدث ومنذ بدء احتلال عـام ١٩٦٧م، أن كثيراً ممن هم كتاب، أو أصبحوا بعد ذلك كتاباً، حملوا عبء النضال ومارسوه ودخلوا السجون، وقدموا تضحيات جساما، وصمدوا صموداً عز نظيره، لكن إبداعاتهم قصرت كثيراً وكثيراً جداً عن حجم تضحياتهم، التى وصلت حد الاستشهاد، وبقينا أثناء ذلك ومن بعده نتساءل، إن كان لدينا أدب سجون فعلى وذو مستوي، وهو جزء ولاشك من الأدب المقاوم، بل هو الجزء الأكثر احتداماً وارتباطاً بالتجارب النضالية.

إن الظاهرة الأساسية فى الأدب والثقافة الفلسطينية عموماً، أن كل شيء يذوب ويتشتت وينفرط عقده ولا يدوم. وتواجه هذه الظاهرة وبحجمها تماماً ظاهرة أخرى، هى تفجر الطاقات على نحو دائم، وتفتح المواهب الواعدة، غير أن كثيراً من الشباب الواعدين إنتاجاً ووعياً، لا يصلون إلى غاياتهم، ولا تنضج مواهبهم، وتطحنهم آلة التشتيت الضخمة هذه، وتكثر الأسماء، ونضج لكثرة الأسماء حتى كأن لدينا أدباء أكثر مما فى روسيا، أو فى أمريكا. ولكن الأسماء تتبدد جيلاً وراء جيل، ولو أننا حاولنا إحصاء هذه الأسماء منذ جيل الأفق الجديد مثلاً لكان لدينا عدد كبير من الأسماء.

هناك السفر إلى أصقاع العالم كله، وهناك تبدد الموهبة والصمت ، وكأن كثيراً من هؤلاء الذين ظهرت أسماؤهم، لم يكونوا موهوبين فعلاً، وإنما الغليان الشعبى العارم، دفعهم إلى توهم ذلك، وساعدتهم الأجواء السائدة على نشر نتاجهم.

لقد سادت روح منذ الانتفاضة الأولى، تدعو إلى أن يفتح الباب للجميع كى يسجلوا تجاربهم، وبغض النظر تماماً عن المستوي، إذ لهم الحق فى الكتابة تماماً مثلما كان من مسئوليتهم أن يواجهوا ويناضلوا ويضحوا ويسجنوا .. إلى آخر قائمة الأفعال هذه.

وقد وجد كثير من هؤلاء ضالتهم فى الصحف والمجلات الكثيرة، التى كانت ومازالت هى الأخرى تظهر وتموت، والتى يعد إحصاؤها مهمة عسيرة، وهى موجودة الآن أى موجود غيرها أو ما يكافؤها حجماً ولم يطرح السؤال يوماً عن المستوى إلا عند نفر قليل جداً، كان من حظهم أن يظلوا تعساء وهم يحلمون بالكيف والمستوى وسط هذا الطوفان الجارف.

لم يكن أحد أى أحد يستطيع وقف هذه الطوفان، وقد عمل الإعلام على الاستمرار فى هذا الجيشان، وخضع لذلك على سبيل المثال اتحاد الكتاب الفلسطينيين فى الضفة والقطاع، فأصدر العديد من النصوص غير الناضجة، ليس وحده بل الجميع ساهم إلا أسماء معدودة ومحدودة.

ولم يختلف الحال كثيراً فى الداخل، عند إخواننا من كتاب الاحتلال الأول، وأستذكر تلك الأيام، التى كانت فيها أسماء الزعماء السياسيين، ورؤساء الجبهات والحركات، مسجلة فى اتحاد الكتاب، ومازلت أذكر تلك اللجنة التى عملت فيها مع الزميل محمد البطراوى والأخت حنان عشراوي، وعمل غيرنا على شطب هذه الأسماء، وخفض عدد الكتاب المنتسبين للاتحاد، ولكن الأمور كانت تعود إلى ما كانت عليه بل وتزيد، وأذكر أن عدد الأسماء زاد علي (٣٠٠) اسم وربما أكثر.

فى السنوات الأخيرة، خفت صوت اتحاد الكتاب، وقلت النشاطات ربما لصعوبة الحركة، ولم يعد ممكناً متابعة الأمور بمثل ما كنا نتابعها قبل ذلك، وأصبح تشخيص الوضع على النحو السابق أمراً عسيراً، وأوكلت الأمور على نحو أشد، وكانت موكولة قبل ذلك، إلى المركز، القدس أولاً ثم رام الله بعد ذلك.

جريان الأحداث على هذا النحو، وبمثل هذه القوة والسرعة، جعل الكفاءات الجادة تهرب إلى

الأدب الحقيقى كما تراه، كإبداعات أولا وقبل كل شىء، وبدأت تلتفت هى الأخرى لمستوياتها ونتاجاتها، وتعمق التفات هؤلاء إلى المدارس الغربية فى الأدب، التى ما تنفك تتغير وتتجدد كل يوم مستفيدة من التقدم التقنى العام.

بل وقد ظهرت دراسات محلية، حاولت أن تستفيد من هذه المدارس مشوهة مرتين، مرة بقراءة الترجمات المشوهة، ومرة أخرى بالتشويه الذى تمارسه هى نفسها فيما تستطيع الوقوف عليه واستيعابه من المشوه الذى تقرأ.

وكنت على سبيل المثال، أعلن دائماً أننى كاتب أو ناقد من الدرجة الثالثة، مادام الأدباء فى الغرب ينتجون ، وبعض الأدباء والأكاديميين يترجمون ويشوهون ونحن من وراء ذلك كله نقرأ.

نصل الآن إلى النتيجة المهمة من وراء ذلك كله، وهى أن أدب المقاومة وهو أدب ناشئة فى معظمه ظل بعيداً دون نقد، ودون تداول على المستويات الأعلى معرفة من مستوى منتجيه. وكلمة الناشئة هنا لا تفيد معناها المعروف فقد يستمر الناشئ عشرين عاماً ناشئاً، وإذا قسوت فإنك تقسو على الناشئة الكهول. أقول الحق أننى أعرف ناشئة من يوم وعينا على ذواتنا، وأوضاعنا بعد صدمة وكارثة ١٩٦٧م، وأعرف كتاباً على أبواب السبعين يكتبون بالطريقة نفسها والمستوى نفسه، ويصمون آذانهم عن كل نقد.

لماذا يسمعك الناشئ، أو هذا الكهل الناشئ، أن تحدثت معه، أو كتبت نقداً لا يجامل عن نتاجه، مادامت الصحف تفرد له صفحاتها وتنشر صورة أيضاً.

ولو أن هذا التصدى الذى يخرج عن طبيعة الدراسة الأكاديمية قطعاً كان شهادة، لقلت: إنى لم أندم على شىء مثل ندمى على عشرات المتابعات والمداخلات التى كتبتها عن أدب الناشئة المخضرمين هؤلاء وبكل القسوة التى لا تجامل، ولأنها لم تؤد فى نظرى لأى شىء يخدم الأدب الذى أحببت، ويخدم قبل كل شىء وجه الحقيقة.

إن هذه المحاور تتناول موضوعات أو ثيمات، لم يجر فحصلها وتحليلها إلا فى النادر، ووجدت أنها لا تصمد أمام النقد الجاد، ولذا ترك أدب المقاومة، إن صحت التسمية، لأشخاص لا يتقدمون بنتاجهم إلى الأمام وإلى الناشئة، وإلى بعض الأكاديميين، مع أن مساهمات الأكاديميين كانت دائماً محدودة وقاصرة.

وسيكون همى فى الصفحات التالية الموثقة، أن أقف على كثير من الأمثلة عن كل هذا الذى طرحت، وبالقدر الذى لا يصبح معه هذا البحث طويلاً ومهلكاً.

ويطمح هذا البحث إلى كشف حقيقة وواقع الأدب فى مواقع وأماكن بعينها، بعد أن نال هذا الأدب وفى العالم العربى بالذات أكثر مما يستحق، وظل لزمن طويل يعزل ما عداه، ويدارى عجزه بل وتلاشيه أحياناً.

ويطمح هذا البحث أيضاً إلى الكشف عن سيطرة بعض الأساليب حتى بعد زوال دواعيها، ربما من سمات الحياة الثقافية أنها تبقى بعد ضعف بل وزوال الواقع الذى أنتجها كما حدث تاريخياً فى القرن الرابع الهجرى.

وعلينا أن نسجل فوراً وراء ذلك، أن أدب المقاومة ينطوى على مفهوم محورى أو رؤية: وهى أن الأدب يدور مع الواقع على نحو مباشر، وعلى المتصدى لهذا الأدب أن يسقط الكثير مما قرأ، خاصة القول بإن الأدب ينتج الأدب فيما يعرف بالتناص، وأية نظريات أخرى حديثة.
ذلك أن إحدي السمات المهمة لهذا الأدب كما نرى هو حديثه الدائم عن المضمون، وكأن هذا المضمون لا يتغيا شكله، وكأن لا بنية للنص وإنما مضامين، مضامين وثابة كما كنا نقول، وكنت لفترة قصيرة متهما، القراءة وحدها ربما أنقدتنى فى آخر الأمر.

(ب) سمات أساسية فى أدب المقاومة:
لقد تم استخلاص هذه السمات من مراجعة العديد من مصادر هذا الأدب، وهو فى معظمه من الشعر، ربما لأن زمن الرجع فى الشعر قصير، ولأن كثيراً من الناشئة يغريهم أن يصبحوا شعراء، لما للشعر من مكانة، معروفة تاريخياً، فى أدب العرب.

١ - الطابع التعبوى لهذا الشعر:
وعندما يكون طابع الشعر تعبوياً، فإن الشعر لابد أن يكون متفائلاً يمثل صلابة المناضل وعدم انكساره أمام التعذيب ومرارة السجون، فلا يهن ولا يضعف، أى لا يسمح له أن يصور لحظات الضعف الإنسانى، وهذه مسألة محورية فى الأدب، أقصد توجه الأدب لتصوير لحظات ضعف الإنسان، مما يبرز إنسانية هذا الإنسان.
ومن الشواهد على ذلك أن العنوان الرئيس فى أحد كتب الناقد د. سمير شحادة التميمى بعد المقدمة هو (الرسالة التعبوية)(١).
ويرى أن هذه الرسالة التعبوية تتحقق فى شعر كل من (المتوكل طه) و(عبد الناصر صالح) فى مطولتيهما (فضاء الأغنيات)، و(نشيد البحر) بشكل خاص.
وشعر كل من عثمان أبو غربية ويحيى حبش (صخر أبو نزار)، وهما يعملان فى التعبئة رسمياً يقع فى هذا الإطار كما يرد ذكره.

٢ - طابع المناداة والتعداد:
وأقصد بذلك الشعر الذى يعدد الأسماء ويطوف حولها، أسماء المدن والسجون والشهداء، وكل ما يتعلق بالأدب المقاوم.
يقول المتوكل طه من ديوانه فضاء الأغنيات:
«وأقول هذا الرمل يكذب
لن أصدق غير أوجاع الفقير الصادق الثورى
فى ليل المخيم والرصيف
فى بدلة الكاكى

وأقلام أشاعت فى الزنازين الصمود
ولن أصدق غير جمهورية الأبطال
فى اصطبلات خيل الفارعة
أو مرداون الظاهرية
والحظائر فى عناتا
فى الخيام بكتسعوت
وفى مجدو
فى بركسات التجمع فى بيتونيا
فى ظلام قيود عتليت الرهيب»(٢)

ونلاحظ هنا وجود قائمة بتعداد السجون.

ويرد عليه الناقد نفسه بذكر منسوبات مختلفة لمدن الضفة، دون أن يكون من الضرورى بالطبع أن تكون هذه المنسوبات صحيحة فى الواقع:

«وتمتد رسالة المتوكل التعبوية إلى فلسطين كلها أرضها وبياراتها ونخيلها وسجونها يذكر مقاهى جنين، ونخيل غزة وأريحا، وجبل النار والأغوار، وبرتقال قلقيلية، والميرمية والزيتون فى رام الله والبيرة والقدس، وكروم العنب فى الخليل، ولوز حلحول، وليمون طولكوم، ومساكب عنبتا، وزيت بير زيت وسلفيت، والصليب فى المهد ومارسابا، وكنائس بيت جالا، والصلاة فى الأقصى»(٣).

وهناك ترابط واضح بين هاتين السمتين، ويعد المؤلف نفسه السجون فإذا هى أربعة عشر سجناً والمخيمات فإذا هى أربع وعشرون داخل فلسطين وحدها.

إن العد طريقة فى التكثير وإظهار اتساع الوطن.

ومعروف أن الشاعر المتوكل طه ذكر قائمة بأسماء الشهداء فى نهاية ديوانه (فضاء الأغنيات).

وفى إطار البحث وراء الأسباب، أفاد الشاعر عبد الناصر صالح أن الكثير من هذا الشعر كتب فى ظروف صعبة فى السجون، خاصة عندما تأتى الأخبار متأخرة عن استشهاد القادة أو الأصدقاء، ولاشك أن الأمثلة المذكورة جاءت فى النتاجات المبكرة لكثير من الشعراء.

غير أن هناك شعراً أنضج تظهر فيه أسماء بعض المدن بدون هذه القوائم الطويلة، يقول الشاعر (سليمان دغش)(٤) من المغار فى الجليل الشرقى ما يلى:

«**يرحلون الآن**
عنا
ولنا صحو قليل
كى نغني
للفدائى

الذى يحمل من خمسين عام
قلبه الدامى
ويافا
للأمام»
فيذكر يافا فى إطار الحديث عن البحر، ثم يذكر القدس فى إطار إشارته للسماء.
«يرحلون الآن عنا
ولنا صحو قليل
كى نغني
للذي
أعلا بلاداً
للسماء
ومضى للقدس
مثل الأنبياء».

ويقول القاص (عمر حمش)(٥) من قطاع غزة فى قصته (عن راشد وحزيران والمخيم) على لسان شخصية شيخ فى القصة (استعدوا يا عالم للرجوع - الذى من يافا إلى يافا، الذى من المجدل إلى المجدل، الذى من أسدود إلى أسدود).

وهناك شعراء نالوا حظاً أكبر من الشهرة، فالشاعر عز الدين(٦) مناصرة يذكر الكرمل والخليل والشام وبغداد والقدس فى قصيدته (مهنة حرة).

٣ - وترتبط بهذه السمة سمة أخرى، هى أن هذا الشعر يوظف التراث الدينى والتاريخى والوطنى الشعبى:

بل يمكن القول إن السمة الثانية يمكن أن تدخل بكليتها فى هذا الإطار، والأمثلة كثيرة جداً، وسيطول البحث إن حاولنا الوقوف عليها كلها أو معظمها.

ومن هذا ديوان كامل لصخر أبو نزار(٧)، حيث يذكر آية من القرآن الكريم فى مقدمة كل قصيدة ثم يورد قصيدة من وحى هذه الآية الكريمة.

وأحب أن أعلق على كون الديوان مطبوعاً ثلاث مرات، بأن الديوان يمكن أن يكون قد وزع على كوادر بعينها.

وقد أشرت فى دراسة لى لم تنشر، لى أن شعر البدايات عند المتوكل طه يقوم على بنى دينية، ومعنى هذا أن المسألة تتجاوز توظيف التراث، ليصبح الشعر، شعر المقاومة هذا فى الغالب غير قادر على الاعتماد على نفسه كبنى بالتحديد فيرتمى على بنى جاهزة. ولكن الحال يختلف قليلاً أو كثيراً حين يعمد الشاعر - فى تجارب أنضج - إلى اختيار واقعة تاريخية يعلق شعره عليها كما فعل المتوكل طه نفسه فى ديوانه(٨) عن البرامكة، ويمكن لدراسة أخرى أن تجلو سر

هذا التوظيف، فهناك إذن توظيف واتكاء.
واتكاء الشعر الرومانسى على الطبيعة معروف والشاعر عبد الناصر صالح فى ديوانه(٩) الأخير يخصص قصيدتين للنيل، ربما بسبب زياراته المتكررة لمصر.
كما إن الشاعر الفلسطينى المعروف هارون هاشم رشيد سمى أحد دواوينه(١٠) (طيور الجنة) وهو (قصائد للشهداء).

٤ - ذكر المضامين:

وكأنها تقوم هكذا وحدها دون أشكالها، مع العلم أن المضمون يتغيا شكله، وأن هناك بنية للنص لا يمكن فيها فصل أحدهما عن الآخر، فالسيد (زاهر الجوهر) يرى فى كتابه (شعر المعتقلات فى فلسطين)(١١) أن المضامين تقوم وحدها ويضع عنواناً كبيراً بذلك، بل ويفرد لذلك باباً، وكأن المسألة تشبه أغراض الشعر العمودى القديم من رثاء وفخر ووصف .. إلخ.
وها هى مجلة الجديد(١٢) تسأل بين أسئلة أخرى السؤال التالى لبعض الكتاب: «ما هو تأثير الانتفاضة على القصيدة شكلاً ومضموناً؟» ويرد فهد أبو خضرة قائلاً: «إذا بدأنا بالمضمون».
ومعنى ذلك أن هذه المجلة بما تمثل تقول بفصل المضمون والشكل عن بعضها حتى فى عام ١٩٩٠م.

٥ - الرمز القريب:

ونقصد بذلك استخدام الشعراء لرموز قريبة معروفة مثل تشبيه القائد بالربان أو الإشارة إليه على أنه كذلك، كما فى دواوين المتوكل طه الأولى(١٣).
وكذلك شبه الشاعر عز الدين مناصرة(١٤) عدوه بالأفعى التى لا ترحل إلا بقطع رأسها.
ويبتعد سليمان دغش(١٥) أو يرتفع بهذا الرمز قليلاً حين يرى فى (يافا) المهجورة (هاجر) إذ يقول:

هل أنت/ هاجر/ كى يهاجر فى إسماعيل/ من بلد / إلى بلد
ومن / زبد/ إلي/ زبد/ ويحملنى القطار/ إلى محطات الرحيل النورسى/
فهل نعود/ مع الصهيل/ وهل نعود/ مع الهديل/ وهل نعود/ على الغروب؟!!

ومن الرموز التى تستعمل بشكل عام فى إطار شعر المقاومة الفلسطينى، استعمال كلمة خارطة للدلالة على الوطن حتى إن أحد الشعراء(١٦) أدخل هذه الكلمة فى عنوان أحد دواوينه وكلمة ناقوس، والناقوس يقرع بالطبع منذراً بالخطر الداهم الذى يواجهه الوطن وسيهاجمه.
ورمز الناطور الذى يحرس الوطن، وهل مثل الناقوس ينبه الناس للخطر الداهم الذى يتهدد الوطن.
وهناك ذكر النوارس، تلك الطيور البحرية التى يرمز ذكرها إلى الرحيل.
والرصيف رمز قريب لما هو هامشي، وقد أفرد الشاعر الفلسطينى المعروف مريد

البرغوثى(١٧) ديوانا كاملاً لـ (قصائد الرصيف).
واستخدم فى هذا الديوان رموزاً قريبة من أدب المقاومة مثل (السياج) حيث يقول:
«بعيداً عن الغرفة الدافئة
قريباً من الانفجار الوشيك
وفى داخل اللحظة المفزعة
فتي
مال للأرض، مخترقاً بالرصاص
ومال السياج معه»(١٨)

٦ - كثيراً ما تظل القصائد هنا أسيرة التركيز على جذر واحد

ويتمثل ذلك بتكرار مطالع الأسطر، وتراجع هذه الأسطر فتجد أنها تعطى المعنى نفسه مع انزياحات ضئيلة، يقول عبد الناصر صالح:
«سنمضى إلى صوتهم فى أقاصى الكروم
سنمضى إلى حنطة الذكريات
سنمضى إلى أول الطلع فى دمهم
وسنمضى إلينا»(١٩)
ويمكن لهذه السمة أيضاً أن تتحقق من خلال تكرار(٢٠) واو العطف.
ومثل ذلك يتساءل الشاعر سليمان دغش(٢١) من الجليل فى أول كل مطلع من قصيدته (أيوب) مكرراً عبارة (هل أنت).
«هل أنت/ درتى الوحيدة/ والفريدة».
«هل أنت/ هاجر/ كى يهاجر فى إسماعيل».
«هل أنت/ أندلسي» لأصبح مرة أخرى/ غريباً/ أو حبيباً».
«هل أنت/ خارطتى/ لأبنى فيك أجمل دولة/ بمساحة القلب الصغير».
وتلاحظ هذه الظاهرة، داخل هذه المقاطع نفسها فى
«الوحيدة والفريدة»، و«غريباً أو حبيباً».
ويتكرر ذلك فى قصيدته «قرار البحر..(٢٢) وعاصفة الغضب..»
إذ يكرر كلمة «لك»
«لك/ أن تنامى فى دمى»
«لك/ أن تزفى الأنبياء».
«لك أن تحجى».
«لك أن تنامى فى دمى». مرة أخرى.
وإذا ما نزلنا إلى تجارب أحدث، وجدنا ذلك يتكرر فى كل سطر تقريباً.

إن الشاعر هنا لا يحب أن يغادر موقعه الذى ألفه، فيظل ينوع على جذر واحد إن كان متقدماً، أو يكرر ذلك فى كل سطر فى تجارب أولى.

وها هو الشاعر نزيه خير(٢٣) فى إصراره على أن لا شىء يغير المقدسات يكرر: -

«لا شىء يغير وجه القدس
ولا شىء يغير وجه الله»

وبعد ثلاثة أسطر يكرر السطرين السابقين للتأكيد، ثم يكررها للمرة الثالثة، كما أن عنوان القصيدة (لا شىء).

وكذلك يفعل مريد البرغوثي(٢٤) فى قصيدته (الشرفة) إذ يكرر كلمة (شرفة):

«شرفة واسعة/ شرفة واسعة/ شرفة لا مرأة/ شرفة للأصدقاء».

والحال هنا يختلف قليلا أو كثيراً، ذلك أن ديوان (قصائد للرصيف) يمتلئ بعناوين (أشياء) يريد الشاعر أن يجلوها مثل: **الشرفة، الرصيف، السياج، الساحة**، فالقصيدة هنا واضحة.

إن كل شىء مهدد أن يطير، أو يضيع، فالشاعر يبذل جهده هنا فى التأكيد والتشبث مع التنويع عند الشعراء الأعلى مستوي، ودون تنويع عند من هم دون ذلك.

ونجد هذه الظاهرة فى ديوان (أمل دنقل)(٢٥) (العهد الآتى) إذ يحاول التأكيد على الاستثناءات:

«**أما اليسار ففى العسر**» إلا الذين يماشون/ إلا الذين يعيشون/ إلا الذين يشون/ وإلا الذين يوشون» أى يستثنى من اليسار أولئك المتعاملين مع السلطة.

ومع أن قصائد (محمد لافى)(٢٦) قصيرة إلا أنه يلجأ إلى التكرار، إذ يقول فى تساؤل وتعجب:

«وأزت الخطوات نحو بلاغةٍ خانت
لمن كتبوا رسائلهم؟
لمن عبروا سجوف الليل ركضاً فى مقاتلهم»؟
لمن هتفوا على حد السدى: (يا خالنا هانت)
ولم يرتج صوب الأفق باب؟!
ولمن هنا رفعوا الحياة على أكفهم لينتصر الخراب؟!

الهوامش:

(١) سمير شحادة التميمي، الرسالة السياسية فى شعر الانتفاضة، دراسة نقدية، القدس، دار العودة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩١، ص٩.

(٢) ص ٢٨ من المصدر السابق.

(٣) ص ٣٠ من المصدر السابق.
(٤) سليمان دغش: على غيمتين/ شعر، نابلس – دار الفاروق، ط١،١٩٩٧م، ص٥٧ –٥٩.
(٥) عمر حمش: عن راشد وحزيران والمخيم، الكاتب، عدد ٧٥، تموز ١٩٨٦م، ص٩٧.
(٦) عز الدين مناصرة: يا عنب الخليل/ مجموعة شعرية، إربد – دار قدسية للنشر والتوزيع، ١٩٩٢م.
(٧) صخر أبو نزار: السيوف – قصيدة مؤسسة العنقاء للتجديد والإبداع،ط٣، ١٩٩٦م.
(٨) متوكل طه: حليب أسود – شعر، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط١، ١٩٩٩م.
(٩) عبد الناصر صالح، فاكهة الندم/ شعر، رام الله – بيت الشعر، ط١، ١٩٩٩م، الفقيدتان هما مرحباً أيها النيل ص ١٣ –١٦، عنوانها الماء ص٢٩– ٣٢.
(١٠) هارون هاشم رشيد: طيور الجنة، قصائد للشهداء، القاهرة، دار الشروق، ط١، ١٩٨٢م.
(١١) زاهر الجوهر: شعر المعتقلات فى فلسطين ١٩٦٧ – ١٩٩٣م، رام الله – بيت الشعر، ط١، دون تاريخ صدور ، الباب الأول/ المضامين الشعرية، ص ٤٥.
(١٢) الجديد، العددان ١١،١٢/١٩٩٠م، مجلد ٣٩،ص٣٣.
(١٣) مصدر ١ ص ٥.
(١٤) انظر مصدر ٣ ص ٧ الديوان ص ٢٠.
(١٥) مصدر ١ ص ٧. ص ١٩ – ٢٠ فى الديوان.
(١٦) عبد الناصر صالح، سمى أحد دواوينه خارطة للفرح.
(١٧) مريد البرغوثى : قصائد للرصيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمان، ط١، ١٩٨٠م.
(١٨) المصدر السابق، ص ١٤ – ١٥.
(١٩) عبد الناصر صالح: فاكهة الندم: شعر، بيت الشعر، ط١، ١٩٩٩م، ص٦، قصيدة فاكهة الندم.
(٢٠) يلا حظ تكرار واو العطف فى القصيدة نفسها.
(٢١) مصدر سابق ٧/١، ص ١٧ – ٢١ فى الديوان.
(٢٢) نفس المصدر ص ٢٥ – ٣٦.
(٢٣) نزيه خير: ورثت عنك مقاوم النهوند، القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، من قصيدة (لا شىء) ص ٢٤ – ٢٧.
(٢٤) مصدر ١٠/٢، القصيدة الأولى فى الديوان.
(٢٥) أمل دنقل: العهد الآتى، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٥م، قصيدته صلاة، ص٧–٩.
(٢٦) محمد لافي: مقفى بالرماة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، قصيدة (هم) ص ٦٩.

دراسة

أغنية الشعب، هوية الوطن

ريهام زين العابدين

الأغنية الشعبية هى قصيدة غنائية يتداولها الناس فى الوسط الشعبى ويتوارثونها فى مناسباتهم الاجتماعية، وقد تكون هذه الأغنية مجهولة النشأة(١) ، ظهرت بين أناس أميين فى الأزمان الماضية، ولبثت تجرى فى الاستعمال، لفترة من الزمن، أو معروفة النشأة كما أنها تعتمد لحناً شعبياً قديماً، وتمتاز باعتمادها اللهجة العامية، والوصول بمضمونها الشعبى إلى أعماق الناس، وانتشارها بينهم، ويدخل ضمن هذا النوع كل ألوان الشعر الشعبي، إضافة إلى الأغانى الفولكلورية (العتابا/ الميجنا/ الدلعونا/ ظريف الطول)(٢).

فهل تمكنت الأغنية الشعبية من الإسهام فى الحفاظ على الهوية الفلسطينية؟

بعد أن كادت تقوض مع ما تقوض من بنى فلسطينية (اقتصادية/ اجتماعية/ سياسية/ ثقافية/ ونقابية)، وبفعل تقوض الأخيرة، تحت مطرقة نكبة ٤٨، وتداعياتها الكارثية.

ظلت الهوية الوطنية الفلسطينية مهددة بالتبدد، لولا أن تضافرت جملة شروط، أسهمت بدور ملحوظ فى حماية هذه الهوية مع تفاوت فى الدرجة على أن ما يهمنا هنا هو الدور الذى حملته على عاتقها الأغنية الشعبية فى هذا الصدد.

بث الأمل

على مدى سبع سنوات من النكبة عاش المواطنون الفلسطينيون أوضاعا متردية للغاية، فيما فقدوا الأمل فى احتمال تحرير وطنهم وعودتهم إليه وانتشرت فى هذه الفترة (١٩٤٨ - ١٩٥٥) أغانٍ بعينها، حاولت الاستجابة لاحتياجات هذه الفترة. نرى أن أغانى الصغار مثل أغنية العسكر:

درب العسكر طوط طوط
واحنا رايحين على بيروت(٣)

وأغنية الطاقية:

طاق طاق طاقـــيـــة ... طاقـــيـــتين بعليـــة
رن رن يـا جــــــــرس ... حـول واركب ع الفـرس
طاق طاق طاقـــيـــة ... فلسطين عـــربيـــة(٤)

وأغنية الجمال:

جــمــال ابن جــمــال ... ســرقــولك جــمــالك
ســيــفى تحت راسي ... مــا يســمع كـلامك(٥)

تحوى أغنيات الأطفال سالفة الذكر قيماً إيجابية، مثل الإقدام، اليقظة، وعروبة فلسطين، كما أن الأغانى التى طالما أنشدت فى المسيرات والمظاهرات نبضت بالحماس، وأكدت على الحرية، كمطلب سام:

يا عــرب كــونوا أحــرار ... لا ترضـوا العيشـة بالذل
يا بنذبح شــعب الكفــار ... يـا من هـالديـره بـنفـل
الله عـــامل جنة ونار ... يا مــؤمن بأفكارك حل
يا بتــرضى الجنة دار ... يا بتـضلك تحت الذل(٦)

فيما تواسى أم الشهيد، وتحفز أم الأسير:

يا أم الشـهـيـد زغـرتي كل الشـبـاب أولادك
ويـا أم الأسـيـر تمردي المـوت ولا المـذلـة(٧)

ومدح المتطوع للجهاد:

ع المـتـطـوع والله لا بدع وأقول على المطوع
طـوعـنـى مـعـك يا رايح متطوع طوعنى معك (٨)

خلفية تاريخية

استطاعت الأغانى والأشعار الشعبية أن تنفذ إلى قلوب الجماهير الفلسطينية، وتعبر عن آمالها وآلامها، فى حين لم تستطع الأحزاب السياسية التى كانت موجودة آنذاك فى فلسطين، أن تؤثر فى المجتمع الفلسطيني، إذ كانت عاجزة عن تحليله وعن إسقاط مفهوم العشائرية والعائلية من حياة مجتمعها، حتى إن كان للتناحر فيما بين الأحزاب مردود سيئ على ثورة ١٩٣٦، وفعاليتها، عبر عنه هذا المقطع:

يالله يا رجـال الأحـزاب تتناسوا الأحقاد الشخصية
أفـراد الشـعب تطالبكم والأقصى يحلفكم
تبـقى وحـدة كلمـتكم جـمـعـا لاخـلاص النيـة(٩)

كما طعمت «الدلعونا» بمعان ثورية:

يما ويـايما اعطـيـنى رشـاشـي
طلبـتنى الثـورة والصـبح مـاشـي
عـفت الوظيـفـة وعـفت المعـاش
تحـرير الوطن أغلى مـا يكون(١٠)

ساندت الأغنية الشعبية ثورة (١٩٣٦-١٩٣٩) ثورة الشعب شبه الأعزل، المستنفر ضد قوات الانتداب البريطانى تؤازرها العصابات الصهيونية، ووضحت تلك الثورة مدى حماس الشعب العربى الفلسطينى للكفاح، واستعداده للنضال:

وسجل يا قرن العشرين ع اللى جــرى بفلسطين
ثلث سنين بالليـــالي مـــا نمنا بالعـــلالى
واحنا بروس الجـــبـال للحـرب مستـعدين(١١)

على الرغم من الظروف القاسية التى أحاطت هذه الثورة العربية الكبرى ففى سنة ١٩٣٦ وإثر نشوبها أصدر المندوب السامى البريطانى قانوناً خاصاً (نظام الطوارئ) لسنة ١٩٣٧، منح سلطات الانتداب البريطانى صلاحية اتخاذ الإجراءات الضرورية لمواجهة الثورة - إلا أنه فى سنة ١٩٣٧ عندما بدت الثورة قادرة على الصمود والاستمرار.

واتضح أن الصلاحيات التى ينص عليها «نظام الطوارئ» لسنة ١٩٣٦ غير كافية للتصدى للثورة، منحت الحكومة البريطانية سلطات الانتداب البريطانى صلاحيات واسعة أخرى لسحق الثورة.(١٢).

مع ذلك لم يكف الشاعر الشعبى المناضل نوح إبراهيم، صوت الثورة وضميرها، عن حث الجماهير، على تنوع عقائدها وتوجهاتها، للنضال والإصرار على حماية الوطن من الاستعمار البريطانى والصهيونية المتسللة:

تحـيـا الأمـة العـربيـة من إسـلام ومـسـيـحـيـة
هبـوا يا أهل الحـمـيـة واحموا الوطن واحموا الدين(١٣)

غير متناسٍ عروبته، التى يستمد منها الشجاعة، وعزة النفس، والتضحية بها فى سبيل الوطن:

أنا العـربى يا عـيـونى عـنـد المـوت ارمـــونـي
يمحى اسم الصـهـيـوني لأحمى بلادى فلسطين من كيد المستعمرين(١٤)

كما قدم إبراهيم أطواق الياسمين للمجاهدين، الذين أشرقوا فى سماء الثورة، امتناناً لما قدموه من فداء، وخاصة الشيخ عز الدين القسام:

عـز الدين يا خـسـارتك رحت فـــدا لأمـــتك
مين بينكر شـهـامـتك يا شـهـيـد فلسطين(١٥)

وأيضاً، حيا صلابة بحارة يافا، فى عام ١٩٣٦، المضربين عن عملهم فى الميناء، قائلاً:

فى الإضراب ضحوا كتير — واجـهـوا الأمـر العـسـيـر
وكـانوا مـثل للجـمـيع — من كـبـيـر ومن صـغـيـر(١٦)

لكن نوح إبراهيم لم يكن وحيداً فى ساحة التحريض، إذ كان هناك شاعر يتخذ حب فلسطين ديناً، يدعى عبد المنعم، ويحلم بيوم الثأر من الاستعمار:

فلسطين الأبيـة لن تلينا — وتخـضـع أيـهـا المسـتـعـمـرون
ألا فليـعلمن «جـونبـول» إنا — تخـذنا حـبـهـا القـديس دينا(١٧)

قصيدة أخرى:

أمـا إن التـحـرر من قـيـود — أغلتـهـا أياد من حـديد
وهـلا أذنت سـاعـات ثأر — لنثـأر منك ناكـثـة العـهـود(١٨)

نستشف من هذه الأغانى والأشعار، نجاحها فى تخطى «نظام الطوارئ» الذى يحجم التعبير عن الآراء، وأن تكون وقوداً يزيد الثورة تحدياً وصموداً. وهذه الفترة ليست منفصلة عن المرحلة التى تلتها نكبة ٤٨ إذ كانت للمرحلة الأولى مقدمة النكبة وما تلاها.

تشريد وإصرار على العودة

سلمت نكبة ٤٨ الفلسطينيين إلى أوضاع شديدة القسوة، اتسمت بالتهجير من المدن والقري، ومصادرة الأراضى الزراعية، فأصابت الفلسطينيين صدمة عنيفة، وغمرتهم مشاعر الحزن والمرارة، وجدت متنفساً لها فى الأغانى الشعبية، التى سجلت مآسى النكبة، حتى ارتقت إلى منزلة الوثائق التاريخية، منها هذه المقاطع:

طلعنا من أرض الخيـرات — وحـلـت عـلـيـنـا الـلـعـنـات
ضـوعنـا أهـاليـنـا — وصـرنا نسـأل بالحـارات
تشـردنا وشـفنا الأحـزان — وعلـينـا جـار الـزمـان
يا يـهـودى يا منجـوس — غـدرك فـى الأرض مـغـروس
ها الأراضـى اللى سـرقـتـا — لازم نرجـعـهـا عـروس(١٩)

وأخرى تصور أيام الخيام، والإحساس بالمهانة، التى تعرض لها الشعب الفلسطيني، جراء هذه النكبة:

برب البيت يا أهلى اسمعولي   تقصلكم حديثى مع مثالي
وعيشة ذل فى الخيمة وسؤال   عن العاشة وإحسان الرجال(٢٠)

شعبك يا فلسطين ما يهمه خيانة   وتحرير الوطن علينا أمانة
ما بدنا إعاشة ولا إحسان   بدنا وطنا أحسن ما يكون(٢١)

كان يصعب على الفلسطينيين قبول هذا الواقع - مجتمع المخيمات - واستجداء وكالة الغوث . صور ذلك الشاعر عبد العزيز كتكت فى قصيدته:

قدر علينا الخلاق   جينا ودشرنا الأرزاق
شربنا علقم ما بنذاق   فى الخان بنشحد طحين
وصرنا نبشر بعظنا   تاجانا السمنة والسردين
وظيعنا الاسم العتيق   وصار اسمنا لاجئين(٢٢)

دخلت الجيوش العربية إلى فلسطين، وحققت انتصارات مهمة فى البداية، ولكنها توقفت ، بسبب تخاذل الأنظمة العربية، وتقاعس الحكام، ودعم الغرب الاستعمارى لإسرائيل، وتوقيع الهدنة ، فاتجه المغنى الشعبى باللوم إلى الجامعة العربية، الممثلة للأنظمة العربية:

لومى ع الجامعة ما تمدنا بسلاح   إحنا علينا الحرب وجيوشها ترتاح(٢٣)

لذلك حمل الشاعر الفلسطينى المشهور المخضرم، عبد الكريم الكريم (أبو سلمى) الشعب الفلسطينى مسئولية تقرير المصير:

سيروا على وضح النهار   فالحق من نور ونار
تأبى البطولة أن   ترى أبناءها خلف الستار
يا أيها الشعب النبيل   أمنت من شر العثار
قرر مصيرك أنت   لا من يبصمون على القرار(٢٤)

حيث أسفرت نتائج حرب ١٩٤٨، واتفاقيات الهدنة بين إسرائيل والدول العربية، التى تبعتها عن تسلط إسرائيل على ما يقارب من عشرين مليونا ونصف المليون دونم من مساحة فلسطين، بأكملها، وبالتالى الاستيلاء على مساحات شاسعة من الأراضى العربية التى يمتلكها أصلاً العرب الفلسطينيون الذين طردوا من مدنهم، وقراهم، أو تركوها بسبب الحرب أو على إثرها(٢٥).

فلسطين عبر الوحدة

كان اندلاع ثورة ٢٣ يوليو/ تموز ١٩٥٢ فى مصر إيذاناً ببدء عهد جديد، اتصف بالترنح إلى التحرر من أغلال الاستبداد والاستغلال، وبشر بجلاء الاستعمار، لذلك تجاوب الفلسطينيون، أشد التجاوب مع الثورة وكل الثورات التى تتابع اندلاعها فى البلدان العربية، التى كانت ترتح تحت وطأة الاستعمار. كما أن ثورة يوليو/ تموز حققت حلم الجماهير المتعطشة لظهور بطل قومى ذى كاريزما، تخلب الألباب ويحقق حلمها فى الخلاص من حياة الاستعباد، فى شخص الرئيس جمال عبد الناصر إذ كان عبد الناصر مناهضاً لحلف بغداد فهتفت الجماهير الشعبية الفلسطينية متعاطفة معه:

عـــز العـــروبة لجــــمـــــال   والذل لنورى الســـعـــيـــد(٢٦)

توج عبد الناصر هذه السياسة الوطنية القومية «بصفقة الأسلحة التشيكية» فى ٢٧ سبتمبر/ أيلول ١٩٥٥،التى نقلت المعركة مع الاستعمار من السلبى إلى الهجومى العنيف. وكانت هذه الصفقة انعطافة كبرى فى تاريخنا القومي، كما قام عبد الناصر بتشكيل الوحدات الفدائية فى غزة إبريل/ نيسان ١٩٥٥، أو كل قيادتها للبكباشى (المقدم) مصطفى حافظ، قائد المخابرات المصرية فى قطاع غزة آنذاك. وقد تمكنت هذه الوحدات من قتل زهاء ألف وأربعمائة إسرائيلى فى بضعة أسابيع فهزت الأمن الإسرائيلى من جذوره، ولم ترتح الحكومة الإسرائيلية، إلا بعد أن تمكنت من اغتيال حافظ فى ١١ يوليو/ تموز ١٩٥٦(٢٧) فجاءت صورة الرئيس جمال عبد الناصر مشرقة فى وجدان الشعب الفلسطيني، وتردد اسمه فى الأغانى الشعبية الفلسطينية، كزعيم شعبى كبير، ونصير لهذا الشعب، ومدافع عن حقوقه ، وأمله فى التحرير والعودة:

هبت النار والبـــارود غني   تسلم لينا يابو خـــالد يا حـــامى ظعنا

هبت النار من عكا للطيـرة   تسلم لينا يابو خالد يا حامى هالديرة(٢٨)

كما صور الشعر الشعبى عبد الناصر بأنه خليفة صلاح الدين الذى سيكمل طريق العزة والكرامة:

بعـد صـلاح تشـتـتنا وضـعنا حتى أتى الأسمر على القمة وضعنا
وإذا نسـينا وتجـاهلنا وضـعنا مصيبة كبيرة ليوم الحساب (٢٩)

ازداد تألق نجم عبد الناصر بعد تأميمه لقناة السويس (١٩٥٦/٧/٢٦)، وانتصاره السياسي، إثر فشل العدوان الثلاثى على مصر وقطاع غزة خريف سنة ١٩٥٦. كان لهذه الأحداث كبير الأثر على الشعراء الشعبيين فى الأرض المحتلة، وعلى رأسهم الشاعر الشعبى عبد العزيز كتكت إذ نجد فى مروياته أبياتاً تسجل شيئاً من أحداث العدوان:

سنة الست وخـمـسين أى سـووا تدابيـر على بورسـعـيـد تاينولوا القناة
ولاقـاهم جـمـال فى دق النفـيـر قـاله يا إيدن تقـهـقـر لورا
أنا عندى سـلاح الروس وعن الحـرب لومي ارجع يا مـعكوس وعـاود ع الميـاه(٣٠)

ترددت أصداء الأحداث، أيضاً، فى المواويل الشعبية، التى عقدت بينها وبين آمال الشعب الفلسطيني، فى التصدى للصهيونية، وتحرير الوطن، والعودة:

المؤامرات أبو خالد أمامها ما هاب الغرب شعوبها وأممها
قناته هب وبجيشه أممها وعلى كل الغرب سكر الباب(٣١)

لم يدع الشعراء الشعبيون الفلسطينيون فرصة هذه الأحداث تمضى دون إلهاب حماسة الجماهير، وتوجيه التحية إلى مصر، التى أنزلوها منزلة الأم، ومدح الزعيم، الذى طال انتظاره:

لولا جـمـال ولولا مـصـرنا عرب أحرار بالدنيا يا مـصـرنا
وأسوأ مصير بتقرر مصيرنا لولا عمـلاقنا الأسـمـر وثب(٣٢)

تأثر عرب ٤٨، وقتها، وتأثرت السلطات الإسرائيلية معهم، بالحوادث التى كانت تجرى فى المنطقة، فاتحاد مصر وسوريا (١٩٥٨/٢/٢٢) ألهب حماسة عرب ٤٨، وبعث فيهم شعور الاستخفاف بالسلطة الإسرائيلية.

حيث إن الأقلية العربية، التى بقيت فى إسرائيل، كانت صورة مصغرة للشعب

العربى الفلسطيني، وينطبق عليها الكثير من الأوصاف التى كانت تميز العرب فى فلسطين(٣٣).

إسرائيلى روح لجروحك داوى لها ... طبول العرب قد زادت دوى لها
بنى صهيون فلتسقط دولها ... وتعيش الوحدة ما بين العرب(٣٤)

من أجل هذه الوحدة المجيدة جاءت الأشعار تفتخر بالعروبة وتعيد للأذهان أمجادها السابقة:

رجال العرب حطوا الصفن بعود ... وضواسر طعنوا الأعداء بعود
كريم الرب ع الأوطان بنعود ... وعلمنا فوق شمخات الهضاب(٣٥)

صفى كاسى بعد حزنه وراق ... ومثل السرو عما يفرع وراق
مجدنا يالعرب عالى وراقي ... بقدرة ربنا وجيش العرب(٣٦)

وصلت تلك الحماسة قمتها، خلال شهر يوليو/ تموز من تلك السنة بعد الثورة فى العراق، التى صادف قيامها الاجتماعات والمداولات التى كانت تجرى لإقامة «الجبهة الشعبية» مما أسهم فى دعمها، وهذه «الجبهة الشعبية» (العربية) – كما يدل اسمها – لم تكن إلا تجمعاً من الغرب، قوميين وشيوعيين ، هدفه، أساساً، العمل لمعالجة المشكلات الداخلية التى تواجه عرب ٤٨. فقد تعهدت الجبهة ، بموجب الدستور الذى أعدته لنفسها بالعمل لإلغاء الحكم العسكرى الذى رزح عرب ٤٨ تحته، حتى خريف ١٩٦٦ ووقف مصادرة الأراضى العربية، وإرجاع الأراضى المصادرة إلى أصحابها، وإلغاء التمييز العنصرى ضد العرب، واستعمال اللغة العربية فى جميع الدوائر الرسمية، والعمل، أيضا بالإضافة إلى هذه الأهداف لعودة اللاجئين العرب إلى ديارهم(٣٧).

اعتبرت السلطة الإسرائيلية كل تلك التطورات عوامل مشددة تصلح ذريعة لرفع منسوب القمع للعرب هناك، خصوصاً بعد أن اكتشفت إسرائيل، وقتها عدة شبكات أقامها شباب عرب، كانت تعمل بحماسة بدوافع قومية لمصلحة المخابرات العربية،

كذلك لوحظ فى أثناء تلك الفترة هروب الكثيرين من الشباب العربى إلى الدول العربية المجاورة، ورجوع العديد منهم إلى إسرائيل، للقيام بأعمال معادية للحكم الإسرائيلي.

من جهة أخرى حفزت تلك الظروف والضغوط الداخلية والخارجية الحكومة الإسرائيلية على إعادة النظر فى سياستها تجاه العرب، وإلى التخفيف منها(٣٨).

تشبث الفلسطينيون سواء فى الداخل أو الخارج، بالوحدة الشاملة بين العرب واعتبروها طريق التحرير لكل الأقطار العربية، وعلى رأسها فلسطين، فالوحدة كانت الفضاء الذى يتسع للآمال العريضة:

الله مقدر يا عرب وبالوحدة النجاح واتوحدوا يا عرب فى سلاح الكفاح
عدونا ما يهمه تكديس السلاح وما يهمه غير الوحدة والإيد القوية(٣٩)

نكست أعلامهم إلا علمنا وقال الشعب يا فرحة علمنا
ويوم الكرامة رفعنا علمنا وعلى إسرائيل طاب الموت طاب(٤٠)

إلى أن حدث الانفصال بين سوريا ومصر (١٩٦١/٩/٢٨)، وحول الآمال العريضة إلى إحباطات مريرة.

تشقق النظام العربي

انحسر توهج عبد الناصر، نسبياً، ومعه تراجع شعار «الوحدة طريق تحرير فلسطين». كما أن عبد الناصر دخل فى عداوات مع بعض القوى السياسية (البعثيين والشيوعيين) مما أثر سلباً، على شعبيته فى الأوساط الفلسطينية(٤١).

إلا أن هذه الخلافات العربية – العربية، وبزوغ التشققات فى النظام العربي، أدت إلى خروج الكيان الفلسطينى إلى الوجود، حيث ارتفع شعار «لا عودة لفلسطين إلا بوضعها فى يد الطليعة الثورية»، فشعب فلسطين تقع على عاتقه المسئولية الأولى فى المعركة بقدر ما تتحمل الأمة العربية مسئولية مشاركته، فـ «أبناء فلسطين أولاً»، أما العرب فـ «مشاركة» وفق ما يحدده أبناء فلسطين. ومن هنا يجب الفصل بين الدولة القومية التى تعتبر قضية فلسطين جزءاً من مسئوليتها التاريخية، وبين دور الفلسطينيين الطلائعى،ويعنى ذلك رفض أن ترتبط قضية فلسطين بقضية الوحدة الشاملة، على أساس أن الوحدة قد تأخذ وقتاً طويلاً حتى تتم من دون أن ينفى ذلك أهمية الوحدة بالنسبة لقضية فلسطين(٤٢).

تأسس الفرع القطرى الفلسطينى لحركة القوميين العرب، أواخر عام ١٩٦٤، الذى تأخر ظهوره بسبب انحياز الحركة التام إلى سياسة عبدالناصر، ومواقفه من مسألة الكيان الفلسطيني. أصبح هناك فرع فلسطيني، وقيادة فلسطينية مهمتها العمل الفلسطيني، والتهيئة للكفاح المسلح فى الساحة الفلسطينية، وإعداد مقاتلين، وتدريبهم.

بورقـــيـــــبـــــة يا ديوث　　　　بـعـت الـوطـن بـالـفـلـوس

نجح الفرع الفلسطينى للقوميين العرب، تبعاً لذلك فى هذا العام، بتسريب أول مجموعة فدائية إلى إسرائيل(٤٣). ربما كانت هذه الأغنية خير معبر عن هذه المرحلة التاريخية، رددتها الجماهير الفلسطينية بحناجر ملتهبة.

أنـــا يـــا أخـــى آمـــنـــت

بالشـــعب المضـــيع والمكبل

وحـــــــملـت رشـــــــاشـي

لتـحمل بعدنا الأجيال منجل.

المراجع

(١) نمر سرحان ، موسوعة الفولكلور الفلسطيني، ط٢، عمان ، ١٩٨٩، صـ٥٢.

(٢) يوسف حداد، المجتمع والتراث فى فلسطين قرية البصة، ط١ منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، ١٩٨٥، صـ٢٣٥.

(٣) عوض سعود عوض، دراسات فى الفولكلور الفلسطينى ، ط١، دمشق منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، ١٩٨٣، صـ٦٠.

(٤) المصدر نفسه، صـ ٦٠.

(٦) نمر سرحان ، موسوعة.. مصدر سبق ذكره، صـ ٧٦.

(٧) المصدر نفسه، صـ٧٧.

(٨) المصدر نفسه، صـ٧٩.

(٩) فؤاد إبراهيم عباس، الموروث الشعبى الفلسطينى فى ثورة (١٩٣٦ - ١٩٣٩)، ط القاهرة ١٩٨٩، صـ٥٠.

(١٠) عوض ، مصدر سبق ذكره، صـ٣٢.

(١١) نمر سرحان، خمسون سنة من المقاومة (١٩١٧ - ١٩٦٧) فى الفولكلور الفلسطينى شئون فلسطينية، بيروت ، العدد ١٨ شباط (فبراير) ١٩٧٣، صـ١٢٥ - ١٤٩.

(١٢) صبرى جريس، العرب فى إسرائيل، ط٢ بيروت، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ١٩٧٣، صـ٢٦.

(١٣) فؤاد إبراهيم عباس، الفولكلور وأثره فى المحافظة على الشخصية القومية للشعب الفلسطيني، التراث الشعبى (بغداد) العدد ٢، ١٩٧٧، صـ١٨.
(١٤) فؤاد إبراهيم عباس ، الموروث مصدر سبق ذكره صـ٤٢.
(١٥) الموسوعة الفلسطينية، طـ١ القسم الثانى مجلد ٤٤ بيروت ١٩٩٠ (انظر: د. حسن أبو عليوى الشعر الشعبى الفلسطينى ، صـ٧٢).
(١٦) فؤاد إبراهيم عباس، الموروث.. مصدر سبق ذكره، صـ٣٨.
(١٧) توفيق زياد، عن الأدب والأدب الشعبى فى فلسطين، بيروت، دار العودة، ١٩٧٠ صـ١٠١.
(١٨) المصدر نفسه صـ١٠٢.
(١٩) الموسوعة الفلسطينية، مصدر سبق ذكره صـ٧٧.
(٢٠) المصدر نفسه، صـ٧٢.
(٢١) الموسوعة الفلسطينية، مصدر سبق ذكره صـ٧٤.
(٢٢) نمر سرحان ، موسوعة مصدر سبق ذكره، صـ٦٠.
(٢٣)الموسوعة الفلسطينية، مصدر سبق ذكره صـ٨٢.
(٢٤) زياد، مصدر سبق ذكره، صـ٧٤.
(٢٥)جريس، مصدر سبق ذكره صـ١٣٥.
(٢٦) نمر سرحان ، خمسون .. مصدر سبق ذكره صـ١٢٥ -١٤٩.
(٢٧) جلسة مع عبد القادر ياسين فى منزله بالقاهرة ، ٢٠٠٤/٢/١٥.
(٢٨) الموسوعة الفلسطينية، مصدر سبق ذكره صـ٨١.
(٢٩) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٣٠) سرحان خمسون.. مصدر سبق ذكره صـ١٢٥ - ١٤٩.
(٣١) الموسوعة الفلسطينية، مصدر سبق ذكره صـ٨١.
(٣٢) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(٣٣) جريس، مصدر سبق ذكره صـ٧٧- ١٠٣)
(٣٤) الموسوعة الفلسطينية، مصدر سبق ذكره صـ٧٩.
(٣٥) المصدر نفسه صـ٨٠.
(٣٦) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
(٣٧) جريس، مصدر سبق ذكره، صـ٣١٦.
(٣٨) المصدر نفسه، صـ٧٨.
(٣٩) الموسوعة الفلسطينية، مصدر سبق ذكره صـ٧٩.
(٤٠) سرحان، موسوعة.. مصدر سبق ذكره صـ٦٢.
(٤١) جلسة مع عبد القادر ياسين، مصدر سبق ذكره.
(٤٢) باروت، مصدر سبق ذكره، صـ٣٠١-٣٠٢.
(٤٣) المصدر نفسه صـ٣٠٣.

شعر

جنين...

سليمان دغش

تقتربين الآن منا
خطوة أخري
ويمضى دمنا حراً
إلى نبض البلاد..!

كم من دم تحتاج هذى الأرض
كى يتحد الطين
على قاعدة الخلق الإلهى
ببرق الروح فينا
كم من الموت سيكفي
هذه الجولة كى نؤمن
إن الفجر لم يسقط على قارعة
الدرب
كسرج

طيرته الريح عن ظهر الجواد...

كم من رماد
سوف يكفى طائر الفينيق
كى تحتفل العنقاء
بالميلاد فى جنين
من تحت الرماد...
تقتربين الآن منا
رغم هذا الموت أن الموت
من عاداته أن يفصل الأرواح
عن أجسادنا
هل كانت الأجساد فينا
غير ظل الروح فى وعد الجهاد...

هل كانت الأرواح فى أجسادنا
إلا احتمالاً بورود الماء
فى صحراء هذا العمر
أو ورد الردي
فى دمنا المسفوك حبراً
لنشيد لم نعلقه على قبلتنا
الأولى
ولم يكتب
بحبر أو مداد...

يا أيها الدورى حلق
فى فضاء الروح، ما شئت

فهذا أفقك المحتوم
والمختوم
فى طلقة موت
ضاق حتى الصفر
فى مرمى الزناد...

تقتربين الآن منا
وعلينا أن نعد الروح للفردوس
جربنا جحيم الأرض
يا الله
جربناه
خمسين جحيما
آه يا فردوسنا المفقود
ما بين آنين الروح فى أجسادنا
أو بين أنات الفؤاد...

عذراً إذا جئناك موتي
فى ثياب العرس
لم نحلم بغير القدس
فى مينائنا المحفوف بالنورس
حتى آخر النرجس فى مرآة هذا البحر
عذراً
لم نكن نعرف أن الغيم
لا يمطر ماء المزن إلا حين
يغشاه السواد

لا شىء فى هذا الحطام الغض
إلا لوحة الشيطان
فوق الأرض
هذا لحمنا المنثور
هذا عظمنا المكسور
هذا دمنا يا آلة التصوير
فى أقمار هذا العصر
إن اللوحة امتدت
فلا تكترثى بالسطح
غوصى فى التفاصيل لكي
تكتشفي
فى لوحة الشيطان
ظل السندباد..

تقتربين الآن منا
خطوة أخرى
ويمضى دمنا حراً
إلى نبض البلاد..!!

شعر

الموجة عودة

معين شلبية

ولماذا أسامح يا أصحاب؟
هل أحد منكم يحمل أمتعة الصبح مكاني
هل من يقرأ فى حزنى النكبة
ويشارك فى موت الليل مقاساة العتمة
ويمزق شريانا فى أحشاء زماني
كانت فى قلبى تتفتح زهرة
كانت فى روحى زنبقة مرة
مر العمر ويا ليته .. ما مر.

كانت فى قلبى تتفتح طفلة
تتململ فى رحم الأحزان.. تعاني
كانت فى روحى أنثي

ترسم أجنحة الشمس وأعقاب البسمة
لكن سهاما من قوس أحبائى
بعثت فى عز الصبح إلى روحى.. فأصابت!

ماذا أفعل يا أصحاب؟
هل يوجد من يحمل منكم أتعاب الأمة
هل أحد منكم يقرأ أسفار البحر
ويرشف من قاع الكأس بقايا الجمرة؟
وتقول الطفلة:
ماذا أفعل كى تجعلنى حبلى!؟

ماذا أكتب يا أغراب؟
هل يوجد من يفهم فيكم ما قد أكتب؟
قد أكتب عنكم كل خطاياكم
وأعانق فيكم فى عز الظهر عذابي
لتكون الثورة
لتكون الثورة
لتكون الثورة...
ماذا أعمل يا عشاق؟
هل أحد منكم يعرف طعم الجرح المالح
فى صدر القبلة؟
هل أحد منكم يعرف كيف يكون الحب
على جسر العودة؟
هل أحد منكم يعرف كيف تغيب الروح
على خصر الخيمة؟
هل أحد منكم يعرف كيف يجوع القلب

وتنتحر الشهوة..؟!

ماذا أفعل يا أحباب؟
سراب هذا.. هذا سراب
واصل شهوتك المائية
واصل أحلام الزوجة
فغدا ستعانق تلك الموجة
الموجة عودة
الموجة عودة
الموجة عودة.

قصة

كلاكما قربان

منال خميس - غزة

هو مثل حائط عتيق يشعر أن وجوده على الأرض مؤامرة غامضة لا علاقة له بها «مؤامرة مؤنثة الأطراف» كما يحلو له أن يسميها ولكنه يحاول أن يتكيف معها، حين التقاها أول مرة تناظرا قال لها: إن القانون ذكر والفوضى أنثى ولتحسم هى الحرب قالت: الموت ذكر، الحياة أنثى.

هو رسم ورسم ورسم، كانت كل لوحاته نساء، لم يرسم غير النساء... مليكات رائعات يحملن بالحرية والانطلاق، بعيدات تظللهن نسمات شفيفة من الرقة والجمال، وكانت مليكاته غامضات عبقريات إذا ما ابتسمن سجد لهن الندي. إلى أن وجدها فلم يرسم غيرها.

هى امرأة تهطل حكايا وأحلاما تنسج فرحها الخاص ببهاء «الأنثى مفتاح الأرض» وبالنسبة له كانت أشبه ما يكون بفخ نصبه أحد ما لعابر مطمئن.. تسللت تلك المرأة العازفة إلى لوحته حسب الأسطورة

الإغريقية التى تقول «إن الرجل والمرأة كانا جسداً واحداً أغضب الآلهة فعاقبته الآلهة بفصله عن بعضه البعض (ذكراً وأنثي) وقضت بأن يعيشا طوال حياتهما فى جحيم البحث أحدهما عن الآخر».

هى غنت له قصيدتها الإيرانية المفضلة:

وجودى كله آية مظلمة

تكررك دائماً فى نفسها

ستأخذك إلى سحر الاندهاش

والعود الأبدى.

أنا تأوهتك فى هذه الآية: آه...

أنا، بهذه الآية، ربطتك

بالشجر

والماء

والنار.

هو برغم حديثه المخادع عن الفضيلة والحب والنقاء كان ظلاماً رغبت هى فى إشباع روحه بالنور فأصبح يشع بها وتشع به، لم يكن بينهما برزخ أو مسافة أتته وكأنه لا مخلوق سواه.

هى مرضت ذات يوم وتوقفت عن العزف، هو ابتعد قليلاً هى كانت على ثقة بلهاء بأن كل شىء على ما يرام، هو كان ثمة شىء يسقط فيه فأصبحت ألوانه مراوغة مثل أزرق شاحب.

هى حين اكتشفت الخديعة ليس الألم ما أحست به آنذاك بل شىء أقسى وأعتى.

وهو حين أدرك أنه بدأ يثير فيها مشاعر تافهة ولأنه يعرف ولعها بالأساطير أقسم لها بلهجة غادرة كريح دوارة «أحبك وسأحضر لك جثة الوجود ذات الأبعاد الضائعة».

هى تعرف أنه بدأ يمارس لزوجة العبث وأصبح يكذب فابتعدت
هى الآن وحدها يلفها الليل والصمت ولحن أغنيتها الإيرانية الحزين
الآن، فى الليل، شىء ما يحدث
وراء تلك النافذة يرتجف الليل
والأرض تكف عن الدوران.
وراء تلك النافذة شىء ما غامض:
قلق لى ولك.
يا من كله أخضر
يداك اللتان..
هو الآن هناك كما تقول الحكاية «فى الكرمل حيث الإله نسى الأشياء بعد أن شعر بجوع شديد على منحدر ترابى يتمدد هو وأخرى».
امرأة بالأسود
ورجل مرتبك
وسماء آيلة لمطر خفيف
الأخرى فى حضنه خائفة مرتعشة
والعازفة فى الجوار
وحدها ترقب المشهد
مأخوذة فى اشتباك النار مع النار.

القصائد الإيرانية للشاعرة الراحلة فروغ فرح زاده

رسائل راشيل كورى

«بلاغ عن الإبادة»



ترجمة: لميس النقاش

تقديم: فريدة النقاش

لم يخطر ببال الرسامة الشاعرة «راشيل كورى» ابنة الثلاثة والعشرين عاما أن التغيرات العاصفة التى شهدها العالم بعد سقوط الاتحاد السوفيتى وهيمنة القطب الأمريكى الواحد على مقدرات البشر سوف تطلق كل هذه الوحشية من عقالها ليبدو قول كاتبنا «نجيب محفوظ» الذى لابد أنها كانت قد سمعت به أو قرأت له إن «الإنسان جديد والوحش قديم» وكأنه نبوءة توقعت هذه التحولات.

ولا أعرف إن كان من حسن حظ «راشيل» أو سوئه أن موتها الفاجع تحت جرافة إسرائيلية كانت هى تسعى لمنعها من هدم بيت فلسطينى فى رفح فى السادس عشر من مارس ٢٠٠٣ قد حدث قبل غزو العراق بأربعة أيام، إذ كانت الفتاة المفعمة بالحساسية وبالأحلام قد شهدت ما يكفى من الألم فى فلسطين حتى أخذت تعيد النظر كما تبين رسائلها لا فى حياتها هى وحدها وإنما فى حياة الأمريكيين الميسورين جميعاً بل وتحمل رسائلها إدانة غاضبة لكل الصامتين «كيف نسمح للعالم بأن يكون بتلك البشاعة». «فإذا كنت أشعر بالغضب الشديد لمجرد دخولى القصير وغير الكامل إلى ذلك العالم الذى ينتمى إليه هؤلاء الأطفال فإننى أتساءل كيف سيشعرون إذا دخلوا إلى العالم الذى أعيش فيه».

بحثت لحياتها عن معنى ووجدته.. فماذا يبقى للإنسان لو خلت الحياة من المعني.

تركت الفتاة دراستها كطالبة جامعية فى واشنطن ومدينتها الصغيرة «أوليمبيا» لتلحق بمجموعة التضامن العالمى مع شعب فلسطين وتعيش مع البسطاء يقتسمون الخبز والماء الشحيح وينتظرون القنابل ويتحركون فى إطار أبراج المراقبة، ولا يعرفون إن كانوا سيبقون أحياء حتى اليوم التالى.

وكان طبيعياً أن تكتشف «راشيل» أن أطفالاً ممن يبلغون الثامنة يعرفون عن زمن العولمة وتوازنات القوى فيه أكثر مما كانت هى شخصيا تعرف منذ بضع سنوات.. ولكنها عرفت هى أيضا أكثر مما ينبغي.. عرفت لحد الموت.

ويود ملتقى تنمية المرأة فى احتفاله بها أن يقول لها ولأسرتها وللعالم إن المثل

الذى قدمتـه هو رسـالة للإنسـانيـة كلها تقول لها وللعالم إن الليل زائل، فـيقظة الضـمير والسـخاء والكبرياء الإنسـانى «لراشـيل» ستظل عـلامات على مـا هو قادم. إنها هى تجسيد ناصع البهاء للحركة المناهضـة للعولمة والأمبريالة ومن أجل عولمة بديلة إنسانية وعادلة.. تؤمن بأن الإنسان سـوف ينتصـر على الوحش ذات يوم.. وتقول مع دستيوفسكى شاعر الروح «إن الإنسـان شرير لأنه لا يعرف أنه طيب» وتلك هى رسـالتك النبيلة للإنسـانية أيتها الشـاعرة .ولك كل الحق إذا كـان إيمانك بأن الإنسـان بطبيـعتـه طيب قـد بدأ يهـتـز، إذ أن حـروب الإبادة والاستـغلال والتـجويع وإهدار الكرامـة فى فلسطين والعـراق وأفغـانستـان فى جوانتانامو وأبو غـريب لا تدمر ضـحاياها وحدهم وإنما تدمر الجـلادين قبلهم وتحول العالم إلى غابة ترعى فيها وحوش ضارية.

قابلت الحكومة الأمريكية جريمة قتل «راشيل» بفتور بالغ لم يصل حتى إلى حد الإدانة بل اكتفت بطلب إجراء تحقيق حرصا علـى إغضـاب إسرائيل، وقـام والد «راشيل» بتحريك دعوى ضد شـركة «كاتربلر» الأمريكية التى منحت الجرافة لإسـرائيل مع مسـاندة غيـر مشروطة من قـبل الإدارة الأمريكيـة وامتنع نواب وشيوخ عن مساندة الأبوين خوفا من ضيا ع أصوات الناخبين.

وحين قـرر فـريق مسـرحى فى نيويورك تقـديم عـرض عن حـياة «راشـيل» من رسائلها تكاتفت مؤسسات صهيونية ومحافظة قوية لوضـع العراقيل بدعوى أن العرض معاد للسامية وقيل أنه تأجل للعام القادم.

وذلك بعد أن كانت العاصمة البريطانية لندن قد شـهدت على امتداد عام ٢٠٠٥ عرضا عن حياتها نجح نجاحا كبيرا تعبيراً ضمنيا عن الضمير الإنسانى الذى ينتصر لقيم العدالة والحرية والكرامة الإنسانية وحقوق الشعوب وينفر من القهر والإذلال والتوحش.

ستبقى «راشيل» فى ذاكرة الإنسـانية مصدرا دائمـاً للنور الذى يبدد العتمة، ويضئ طريق المكافحين الذين تهتز على وقع أقدامـهم عروش الظالمين.. وستسقط عروش الظالمين.

الرسالة الأولى

٧ فبراير ٢٠٠٣

أمى

تحياتى للأصدقاء والأهل وللجميع

مضى الآن أسبوعان وساعة وأنا فى فلسطين، وما زلت لا أجد الكلمات لأصف ما أشاهده. وأجد صعوبة بالغة فى التفكير فيما يحدث هنا وأنا جالسة أكتب لكم فى الولايات المتحدة – وكأننى بذلك أطل على عالم خيالى من الرفاهية. لا أدرى كم من الأطفال هنا عاشوا فى بيوت لا تمزق حوائطها شظايا القنابل ومن غير أبراج مراقبة على مرمى البصر يراقبهم من خلالها جيش احتلال. أعتقد، وإن كان لا يمكن أن أجزم بذلك، أن حتى أصغر الأطفال هنا يعرف أن الحياة ليست هكذا فى كل مكان فى الدنيا. فقبل حضورى بيومين قتلت دبابة إسرائيلية طفلا فى الثامنة من العمر، وفى حديثى مع الأطفال ظلوا يهمسون إلىّ باسمه: "على"، أو يشيرون إلى الملصقات التى تحمل صورته على الحوائط. ويحب الأطفال هنا كذلك أن يجعلونى أتحدث بلغتى العربية الضعيفة جدا فيسألوننى "كيف شارون؟" و"كيف بوش؟" ويضحكون حين أجيبهم "بوش مجنون" و"شارون مجنون".

ليس هذا رأيى بالضبط، وبعض الكبار الذين يعرفون الإنجليزية يصححون ما أقوله. "بوش مش مجنون، بوش صاحب بيزنس،" حاولت اليوم أن أتعلم كيف أقول "بوش أداة"، ولكننى لا أعتقد أن الترجمة كانت دقيقة. وعلى كل حال فبعض الأطفال هنا ممن يبلغون الثامنة يعرفون عن زمن العولمة وتوازنات القوى فيه أكثر مما كنت أنا شخصيا أعرف منذ بضعة سنوات، على الأقل فيما يخص إسرائيل.

ومع ذلك أعتقد أنه لا القراءة أيا كان مقدارها، ولا حضور المؤتمرات، ولا مشاهدة الأفلام الوثائقية وسماع الشهادات، كان يمكن أن يعدّنى لاستقبال الوضع كما هو فى الواقع. هذا الواقع ببساطة لا يمكن تخيله من دون رؤيته بالعين، وحتى حين تراه فإنك تعرف جيدا أن تجربتك ليست هى الواقع أبدا، فهناك المشكلات التى سيواجهها

الجيش الإسرائيلى إذا ما أطلق النار على مواطن أمريكى غير مسلح، كما أننى أملك المال الذى يسمح لى بشراء المياه حين يدمر الجيش آبار المياه، والأهم إننى أستطيع الرحيل وقتما أشاء. لم يسبق لأى من أفراد عائلتى أن قتل وهو يقود سيارته بصاروخ يطلقه برج فى نهاية شارع رئيسى ببلدتى. عندى بيتى. ومسموح لى أن أرى البحر. ونظرياً على الأقل يصعب كثيرا أن يتم احتجازى لشهور أو سنوات من دون محاكمة (هذا لأننى مواطنة أمريكية بيضاء، على عكس الكثيرين غيرى.)

وعندما أخرج من بيتى لأذهب للمدرسة أو العمل أكون مطمئنة لثقتى الكبيرة أن عسكريا مدججا بالأسلحة الثقيلة لن يقطع علىَّ الطريق من نقطة التفتيش الواقعة بين بيتى فى خليج ماد إلى وسط مدينة أوليمبيا، عسكرى يملك أن يقرر إذا كان بإمكانى أن أمضى فى طريقى، وإذا ما كان يمكننى أن أعود إلى بيتى حين أنتهى من عملى. فإذا كنت أشعر بالغضب الشديد لمجرد دخولى القصير وغير الكامل إلى ذلك العالم الذى ينتمى إليه هؤلاء الأطفال، فإننى أتساءل كيف سيشعرون إذا دخلوا إلى العالم الذى أعيش فيه؟

أنهم يعلمون أن الأطفال فى الولايات المتحدة لا يقتل آباؤهم رميا بالرصاص ويعرفون أن الأطفال يذهبون أحيانا لرؤية البحر. ولكن ما الذى سيحدث لو جاءت اللحظة التى تستطيع فيها رؤية البحر وتعيش فى مكان هادئ حيث لا قلق على توفر المياه إذ لا تسرقها البولدوزرات ليلا، ويمضى المساء بدون أن تتساءل إذا ما كنت ستستيقظ من نومك على انهيار مفاجئ لحوائط المنزل بالليل، وتلتقى بأشخاص لم يفقدوا عزيزا أبدا، وتعيش فى عالم لا تحيطك فيه أبراج للقتل ودبابات و"مستوطنون" مسلحون بالإضافة إلى ذلك الحائط المعدنى العملاق، فهل يمكن أبدا وقتها أن تغفر للعالم سنوات طفولتك تلك التى قضيتها تحاول فقط البقاء مقاوما لذلك الخناق المضروب حولك من رابع أكبر قوة عسكرية فى العالم تدعمها القوة العظمى الوحيدة فى العالم، وهى تحاول محوك من على أرض وطنك؟ هذا هو السؤال الذى يشغلنى حين أفكر فى هؤلاء الأطفال. أننى أفكر فيما سيحدث إذا كانوا حقا يعرفون.

وبعد كل هذه الأفكار المتناثرة، أقول إننى هنا فى رفح، مدينة من ١٤٠ ألف نسمة،

ستون بالمائة منهم تقريبا من اللاجئين، وكثير من هؤلاء هجّروا مرتين أو ثلاث مرات. رفح كانت موجودة قبل ١٩٤٨ ولكن أغلب الناس هنا إما مهجّرون أو أبناء مهجرين من الذين أبعدوا عن ديارهم فى فلسطين التاريخية أى إسرائيل الحالية. وقد قسمت رفح إلى قسمين عندما تم تسليم سيناء إلى مصر.

ويبنى الجيش الإسرائيلى حاليا حائطا يبلغ ارتفاعه ١٤ مترا يفصل رفح الفلسطينية عن الحدود، خالقا بذلك أرضا محايدة على أنقاض البيوت الواقعة على الحدود. لقد قامت البلدوزرات بتسوية ستمائة واثنين من البيوت بالأرض طبقا لإحصاءات اللجنة الشعبية للاجئين برفح. وهناك عدد أكبر من ذلك من البيوت التى تم هدم أجزاء منها.

واليوم وأنا أسير فوق تلك الأنقاض التى كانت يوما بيوتا، سمعت أحد الجنود المصريين ينادى علىّ من الجهة الأخرى من الحدود "Go! Go!" [ابتعدى، ابتعدى] فقد كانت هناك دبابة قادمة. وبعدها لوح إلىّ قائلا "What's your name?" [ما اسمك؟]. شىء ما غير مريح فى ذلك الود والفضول، فقد ذكرنى إننا جمعياً لسنا سوى أطفال لدرجة ما يتملكهم الفضول. أطفال مصريون ينادون على تلك المرأة الغريبة التى تمشى فى طريق الدبابات، وأطفال فلسطينيون تقذفهم الدبابات بنيرانها عندما يطلون برؤسهم من خلف الجدران لمراقبة ما يحدث، وأطفال من مختلف الجنسيات يقفون أمام الدبابات رافعين شعارتهم.

وأطفال إسرائيليون مجهولو الهوية داخل الدبابات يزعقون أحيانا ويلوحون أحيانا أخرى، كثير منهم مجبر على الوجود هنا وكثير منهم يحمل من العدوانية ما يجعله يقذف تلك البيوت بمجرد أن نبتعد عنها.

وهناك بالإضافة إلى الوجود الدائم للدبابات على طول الحدود وفى القطاع الغربى بين رفح والمستوطنات الواقعة على ساحل البحر، هناك أبراج جيش الدفاع الإسرائيلى التى لا تعد ولا تحصى والممتدة على مدى البصر على أطراف الشوارع. بعضها أبراج الجيش المعدنية الخضراء ، ولكن البعض الآخر أبراج ذات سلالم حلزونية غريبة مغطاة بما يشبه الشباك بحيث لا يمكن معرفة ما يدور بداخلها.

وبعض الأبراج مخبأة خلف المبانى التى تغطى الأفق. منذ أيام تم بناء برج جديد فى المدة التى قمنا فيها بغسل بعض الملابس والذهاب للبلدة مرتين لتعليق لافتات.

وتشكل الأجزاء الواقعة على الحدود رفح القديمة وسكنها عائلات فلسطينية عاشت هناك لما يزيد على قرن، ومع ذلك فإن الفلسطينيين لا يسيطرون، طبقا لاتفاقيات أوسلو، سوى على المخيمات التى أقيمت ١٩٤٨ فى وسط المدينة. ومع ذلك ففى حدود ما شاهدت لا يكاد يوجد مكان لا يشرف عليه برج من هذه الأبراج. والمؤكد أنه ما من بقعة لا تطالها طائرات الأباتشى أو الكاميرات المخبأة التى نسمع أزيزها فوق المدينة لساعات طويلة.

أجد صعوبة هنا فى الوصول إلى أخبار العالم الخارجى، ولكن يبدو مما أسمعه أن تصعيد الحرب على العراق أصبح حتميا. أما هنا فالمخاوف تتزايد من "إعادة احتلال غزة". وهو ما يحدث بصفة يومية بدرجات متفاوتة، ولكن الخوف على ما أعتقد هو أن تدخل الدبابات إلى الشوارع وتبقى هناك، بدلا من دخولها بعض الشوارع ثم الانسحاب بضعة ساعات أو أيام لتراقب وتطلق النار من على أطراف التجمعات السكنية. ويجدر بمن لم يفكروا فى عواقب هذه الحرب بالنسبة لسكان المنطقة كلها أن يفعلوا ذلك الآن.

وأتمنى كذلك أن تأتى إلى هنا. ففى الفترة الماضية كان عددنا يتراوح ما بين خمسة وستة نشطاء دوليين. وقد طلبت هذه الأحياء السكنية منا تواجدا وهى يبنا × وتل السلطان وحى السلام والبرازيل وبلوك J وبلوك Dكما أن هناك حاجة لوجود دائم فى الليل عند البئر الواقع على أطراف رفح منذ أن دمر الجيش الإسرائيلى البئرين الكبيرين.

وطبقا لهيئة المياه فإن تلك الآبار التى تم تدميرها فى الأسبوع الماضى كانت تشكل نصف إمدادات المياه برفح. كثير من التجمعات السكنية طالبت بوجود نشطاء دوليين أثناء الليل لمحاولة حماية البيوت ضد مزيد من الهدم. وبعد حوالى العاشرة مساء يصعب كثيرا التنقل بالليل حيث يتعامل الجيش الإسرائيلى مع كل من فى الشارع على أنه من المقاومة ويطلق النار عليه. وبالتالى فنحن كما هو واضح قليلون جدا.

ما زلت أعتقد أن بلدتى، أوليمبيا، ستجنى الكثير وستقدم الكثير إذا ما هى التزمت بعلاقة تضامن مع المدنيين بينها وبين رفح. لقد عبر بعض المدرسين والأطفال عن رغبتهم فى تواصل عبر البريد الإلكترونى، ولكن هذا لن يكون سوى أبسط وأقل الأعمال التضامنية التى يمكن القيام بها.

الكثيرون يرغبون فى إسماع أصواتهم، وأعتقد أن علينا أن نستخدم بعضاً مما لدينا من امتيازات كنشطاء دوليين حتى يمكن لهذه الأصوات أن تسمع مباشرة فى الولايات المتحدة. وليست "مفلترة" من خلال النشطاء الدوليين ونواياهم الحسنة مثلى. هذا ليس إلا بداية تعلمى، الذى أتصور أنه سيكون تعلما مكثفا، حول قدرة الناس على التنظيم رغم كل العقبات والمقاومة رغم كل الظروف. شكرا على كل الأخبار التى تصلنى من الأصدقاء فى الولايات المتحدة. لقد قرأت للتو تقريرا من صديق قام بتنظيم جماعة للسلام فى شليتون بواشنطون واستطاع أن يكون عضوا فى الوفد المشارك فى المظاهرة الاحتجاجية الكبرى فى ١٨ يناير فى واشنطون العاصمة. الناس هنا يشاهدون وسائل الإعلام وقد أخبرونى اليوم مرة أخرى عن المظاهرات الكبيرة التى وقعت فى الولايات المتحدة و"المشكلات التى تواجهها الحكومة" فى بريطانيا. فشكرا لأننى لم أعد أشعر إننى بلهاء حينما أقول للناس هنا أن الكثيريين فى الولايات المتحدة لا يؤيدون سياسات حكومتنا، فإننا نتعلم من التجارب فى كل أنحاء الأرض كيف نقاوم.

● يبنا : قسم من مخيم رفح يقيم فيه المهاجرون من قرية يبنا فى فلسطين المحتلة.
والبرازيل : هو مقر القوات الدولية قبل حرب ١٩٦٧

الرسالة الثانية

أمى

الجيش الإسرائيلى قام بالفعل بحفر الطريق إلى غزة وتم إغلاق نقطتى التفتيش كلتيهما. وهو ما يعنى أن الفلسطينيين الراغبين فى التسجيل للفترة الدراسية القادمة فى جامعاتهم لن يتمكنوا من ذلك. ولا يستطيع الناس الذهاب إلى أعمالهم،

ولا يستطيع من قفل عليه الطريق قبل عودته أن يعود لبيته. ولن يستطيع النشطاء الدوليون حضور اجتماع كان مقررا غدا فى الضفة الغربية. ولعلنا نستطيع الوصول إذا ما قمنا باستغلال امتيازاتنا كأفراد ينتمون للعرق الأبيض والمجتمع الدولى استغلالا حقيقيا، وإن كان فى ذلك احتمال التعرض للقبض أو للترحيل، برغم من أننا لن نكون قد خالفنا القانون بأى شكل.

لقد تم تقسيم قطاع غزة الآن إلى ثلاثة أجزاء. وهناك كلام حول "إعادة احتلال غزة" ولكنى أشك بشدة أن هذا سيحدث، فهو سيكون فى اعتقادى خطوة غبية سياسيا وجغرافيا من جانب إسرائيل فى الوقت الحالى. أعتقد أن الأرجح هو قيام إسرائيل بغارات صغيرة لا تلتقطها رادارات المجتمع الدولى الغاضبة، أو ربما استخدموا "ترحيل السكان" الذى طالما لوحوا به.

أنا مستقرة فى رفح الآن، وليس لدى أى خطط للتحرك تجاه الشمال. مازلت أشعر إننى فى أمان نسبى، وأعتقد أن أكثر ما يمكن أن يصيبنى فى حالة غارة واسعة النطاق هو القبض على. أن خطوة إعادة احتلال غزة سوف تتسبب فى غضب أكبر بكثير مما تسببه سياسة شارون للاغتيال والاستيلاء على الأراضى فى وقت السلم والمفاوضات، والتى كانت ناجحة حتى الآن فى إقامة المستوطنات فى كل مكان بحيث تستأصل عمليا على المدى أى فرصة لتقرير المصير للفلسطينيين. ولتعلمى أن لدىّ الكثير من الأصدقاء الفلسطينيين الذين يعتنون بى. وقد أصبت ببعض البرد وحصلت على مشروبات جميلة من الليمون لعلاجى. كما أن المرأة التى تحفظ مفتاح البئر حيث ننام لا تكف عن سؤالى عنك. وهى لا تتكلم أية إنجليزية ولكنها تسأل عن أمى كثيرا – وتريد أن تتأكد إننى أتصل بك.

حبى لك ولأبى ولسارة وكريس وللجميع

راشيل

الرسالة الثالثة

٢٧ فبراير ٢٠٠٣

(إلى والدتها)

أحبك. وأشتاق إليك حقا. أرى فى كوابيسى دبابات وبلدوزرات حول منزلنا وأنا وأنت فى الداخل. أحيانا ما يعمل الأدرينالين لأسابيع وكأنه بنج ثم فى المساء أو الليل يصيبنى شىء من واقع الحالة التى نعيشها. أننى حقا أشعر بالخوف على الناس هنا. بالأمس شاهدت أبا يصحب طفليه الصغيرين ممسكا أيديهما ليصبحوا جميعا تحت مرمى بصر دبابات وبرج يعلوه قناص وبولدوزرات وعربات جيب، كان الأب يعتقد أن الجيش على وشك تفجير بيته. بقينا جينى وأنا داخل المنزل مع بعض النساء وطفلين رضيعين. كان خطأ فى ترجمتنا هو ما جعله يتصور أن بيته على وشك أن يتم تفجيره. والحقيقة أن الجيش الإسرائيلى كان بصدد تفجير قنبلة فى أرض مجاورة، كانت المقاومة الفلسطينية على ما يبدو قد زرعتها.

فى هذه المنطقة يوم الأحد تمت محاصرة ١٥٠ رجلا واقتيادهم خارج الحى السكنى ونيران البنادق فوق رؤوسهم وحولهم، فى حين قامت الدبابات والبولدوزرات بتدمير ٢٥ صوبة زراعية- كانت مصدر الرزق الوحيد لثلاثمائة إنسان. وقد تم زرع القنبلة أمام الصوب الزراعية مباشرة - تماما عند نقطة دخول الدبابات تعبرها فى ذهابها ومجيئها المتكرر. لقد أفزعتنى فكرة أن هذا الرجل شعر أن خروجه فى الشارع أمام الدبابات مصطحبا طفليه أكثر أمانا من البقاء فى المنزل. وقد خفت حقا أن يتم ضربهم جميعا بالرصاص وحاولت الوقوف بينهم وبين الدبابة. إن هذا مشهد يومى ولكن هذا الأب السائر بطفليه الصغيرين فى حزن بالغ أثار إنتباهى أكثر فى تلك اللحظة. على الأرجح لأننى شعرت أنه غادر البيت بسبب مشكلاتنا فى الترجمة.

لقد فكرت كثيرا فيما قلته لى على التليفون حول العنف الفلسطينى وما يترتب عليه من تعقيد الموقف. منذ سنتين كان فى رفح ستون ألفا من العمال الذين يذهبون للعمل فى إسرائيل، لا يتمكن الآن سوى ٦٠٠ منهم من الوصول لعملهم هناك، وقد انتقل

أغلبهم من بيوتهم بسبب نقاط التفتيش الثلاث بين مستوطنة غوش قطيف وعسقلان (أقرب مدينة إسرائيلية) والتى جعلت من المسافة التى كانت تقطعها السيارة فى أربعين دقيقة، رحلة من اثنى عشرة ساعة وربما رحلة مستحيلة. بالإضافة إلى ذلك فقد تم تدمير كل ما كان يعتبر فى ١٩٩٩ مصدرا للنمو الاقتصادى فى رفح تدميرا كاملاً: ـــ مطار غزة الدولى (تم هدم الطريق السريع للطائرات runway وغلق المطار كلية)، التجارة عبر الحدود مع مصر (الآن يوجد على هذه الحدود برج عملاق للقناصة الإسرائيليين فى وسط طريق العبور)؛ المنفذ للبحر (تم قفله تماما فى السنتين الماضيتين عن طريق نقطة تفتيش ومستوطنة غوش قطيف). ان عدد البيوت التى تم تدميرها فى رفح منذ بداية الانتفاضة يبلغ حوالى ٦٠٠ بيتا، معظم سكانها إناس لا علاقة لهم بالمقاومة إنما صادف وقوع منازلهم على الحدود. أعتقد أن رفح تعتبر الآن فى الإحصاءات الرسمية أفقر مكان فى العالم. وحتى وقت قريب كان يوجد فى هذا المكان طبقة وسطى. كما سمعنا هنا عن شحنات الورود التى كانت تصدر إلى أوروبا فى الماضى وكانت تتعطل لأسبوعين فى معبر إيرز إلى أن يقوم الأمن بفحصها. ولك أن تتخيلى قيمة ورود عمرها أسبوعان بعد القطف فى الأسواق الأوربية، فما كان إلا أن جفت هذه التجارة. وبعد ذلك تأتى البولدوزرات لتقتلع مزارع الخضروات و حدائق الفاكهة. فما الذى يبقى للناس؟ اخبرينى إن استطعت التفكير فى شىء. فأنا لا أستطيع.

لو أن أحدا منا تعرض لهذا: حياته وكل وسائل عيشه تحت حصار كامل، يعيش مع أطفاله فى مكان يضيق عليهم مدركا، بناء على خبرات سابقة، أن الجنود والدبابات والبولدوزرات قد تهاجم فى أى لحظة وتدمر كل الصوب الزراعية التى أمضى زمنا يرعى ما بها من زرع، ثم يقومون أثناء ذلك بضرب البعض وباحتجازه أسيرا مع ١٤٩ رجلا آخر لعدة ساعات، فهل تعتقدين إننا ربما كنا سنحاول وقتها استخدام شيئ من العنف للدفاع عما تبقى لنا من فتات؟ أننى أفكر فى هذا خاصة حين أرى أشجار البساتين والصوب الزراعية وأشجار الفكاهة يتم تدميرها ـــ بعد سنوات من الرعاية والزراعة. أفكر بك وبالوقت الذى تستغرقه النباتات لتكبر والعمل والحب الذى

يتطلبه ذلك. إننى أؤمن حقا أن معظم الناس فى موقف مماثل ستدافع عن نفسها بأقصى ما تستطيع. أعتقد أن عمى جريج كان سيفعل ذلك. أعتقد أن جدتى على الأغلب ستفعل ذلك. أعتقد إننى كنت سأفعل ذلك.

تسألينني عن المقاومة السلمية.

عندما تم تفجير القنبلة بالأمس تكسر زجاج نوافذ بيت تلك العائلة. كنت لحظتها أهم بشرب الشاى الذى قدموه إلى واللعب مع الطفلين الصغيرين. إن ذلك صعب على جدا الآن. أشعر بالغثيان من ذلك الاهتمام الذى يحيطنى به طوال الوقت وبمنتهى الرقة ناس يواجهون الهلاك. أعرف أنه فى الولايات المتحدة يبدو كل هذا وكأنه مبالغة. ولكن صدقينى أن هذه الطيبة الغامرة للناس هنا مع كل ما يحيط بهم من أسباب التدمير المتعمد لحياتهم يجعل كل هذا يبدو لى وكأنه غير حقيقى. أننى لا أصدق حقا أن كل هذا يحدث من دون أن تتصاعد احتجاجات العالم. وأتألم حقا، كما كنت أتألم سابقا، حين أشهد كيف نسمح للعالم أن يكون بتلك البشاعة. لقد شعرت بعد حديثى معك إنك ربما لا تصدقينني تماما. وأعتقد أنه ربما من الأفضل ألا تصدقيني، لأنني أؤمن بعمق وحق بأهمية التفكير النقدى المستقل. كما إننى أدرك إننى معك أكون أقل حرصا من المعتاد فى محاولة التأكيد على مصدر كل معلومة أقولها. ويرجع هذا إلى حد كبير إلى معرفتى بأنك تقومين بنفسك بالدراسة والبحث عن المعلومات. ولكننى قلقة بشأن ذلك العمل الذى أقوم به. إن كل تفاصيل الوضع الذى حاولت وصفه لك فيما سبق وغيره يشكل نوعا من السلب والتدمير لقدرة مجموعة من الناس على البقاء على قيد الحياة، وهو تدمير هائل وإن كان تدريجياً وخفياً فى معظم الأحوال. هذا ما آراه هنا. أن الاغتيالات والهجمات الصاروخية وقتل الأطفال كلها فظائع، ولكنى أخشى أن يتوه منى السياق فى تركيزى على تلك الفظائع. أن الأغلبية من الناس هنا، حتى لو كان عندهم الإمكانيات الاقتصادية للهرب، وحتى لو كانوا فعلا راغبين فى التخلى عن المقاومة على أرضهم والرحيل (وهذا ربما يكون أقل أهداف شارون المحتملة شناعة) فإنهم لا يملكون أن يرحلوا لأنهم لا يستطيعون الوصول إلى إسرائيل من أجل تقديم طلبات تأشيرات لبلدان

أخرى ولأن البلدان الأخرى لن تقبلهم (سواء كانت بلدنا أم البلدان العربية). وأعتقد أن قطع كل سبل الحياة على إناس محاصرين فى منطقة مغلقة (غزة) لا يملكون الخروج منها هو بمثابة إبادة جماعية حقا. ربما أمكنك البحث عن تعريف الإبادة الجماعية فى القانون الدولى. فأنا لا أذكر التعريف الآن. ان ما أرجوه هو أن أقوم بتقديم الأمثلة الواضحة على كل ما أقول.. فأنا لا أحب استخدام تلك الكلمات الكبيرة. وأعتقد إنك تعرفين ذلك عنى. فأنا أُقدر الكلمات حق قدرها. وأحاول فعلا أن أقدم وصفا دقيقا وأترك للآخرين فرصة استخلاص الاستنتاجات.

على أى حال هذه أفكارى المشتتة. ولكنى أريد أن أكتب لك يا أمى وأن أقول لك أننى شاهدة على هذه الإبادة الجماعية المستمرة والغادرة، وأننى خائفة حقا. وأن إيمانى العميق بأن الإنسان بطبيعته طيب بدأ يهتز. يجب أن يتوقف كل هذا. والأمر يستحق أن نترك جميعا كل ما بأيدينا ونكرس حياتنا من أجل أن يتوقف هذا. ولا أعتقد أن مثل هذا العمل به أى درجة من المبالغة فى الوقت الحالى. مازلتُ أرغب فى الرقص على موسيقى بات بيناتر وأن يكون عندى رجل أحبه ويحبنى وأن أضحك مع زملائى فى العمل. ولكننى أيضا أريد لما يحدث هنا أن يتوقف. ان شعورى هو شعور بعدم التصديق وبالفزع. وبالإحباط.. أنه من المحبط أن يكون هذا هو الواقع الحقير لعالمنا والذى نساهم فعلا فى تحقيقه. لم يكن هذا أبدا ما تمنيناه حين جئنا إلى هذا العالم، لم يكن هذا أبدا ما تمناه الناس هنا حين جاؤوا إلى هذا العالم،وليس هذا بالعالم الذى أردت لى أنت وأبى أن آتى إليه حين قررتما أن يكون لكما طفل. وليس هذا ما كنت أرمى إليه حين نظرت إلى بحيرة capital وقلت "هذا هو العالم الواسع وإنى قادمة إليه" لم أكن أقصد إننى قادمة لعالم حيث يمكننى العيش فى راحة وربما بدون أى تعب على الإطلاق، وبلا أى وعى بأننى أشارك فى حرب إبادة. مزيد من الإنفجارات الكبيرة فى مكان ما على البعد خارج البيت.

لعلنى حين أعود من فلسطين ستنتابنى الكوابيس وأشعر دائما بالذنب لأننى لست هنا، ولكن يمكن لكل ذلك أن يصب فى مزيد من العمل. ان هذه الرحلة هى أحد أفضل الأشياء التى قمت بها فى حياتى. لذلك عندما أبدو وكأنى أتكلم كالمجانين، أو

إذا ما قامت القوات العسكرية الإسرائيلية بإلحاق أى أذى بى، على عكس ميلها العنصرى الدائم بعدم إلحاق الأذى بأصحاب البشرة البيضاء، فأرجو أن تعرفى أن السبب فى ذلك بلا أدنى شك هو إننى أعيش وسط حرب إبادة، وإننى بشكل غير مباشر قد ساهمت فيها وأن الحكومة التى تمثلنى مسئولة مسئولية أساسية عنها.

أحبك أنت وأبى. وأعتذر عن تلك الخطبة. حسنا لقد أعطانى الآن بعض الرجال حولى بعضا من الفول الذى أريد أن أذهب لآكله وأن أشكرهم عليه!

راشيل

الرسالة الرابعة

٢٨ فبراير ٢٠٠٣

(إلى والدتها)

شكرا لك يا أمى على ردك على رسالتى الإلكترونية. أننى أجد راحة حقا فيما يصلنى منك ومن كل الذين يهتمون بى.

بعدما كتبت لك قضيت حوالى عشر ساعات بعيدا عن باقى أفراد المجموعة عند عائلة فى الخطوط الأمامية لحى السلام، الذين أعدوا لى العشاء وكان تلفزيونهم متصلاً بالقنوات الفضائية. الحجرتان الأماميتان للبيت لا تستخدمان لأن رصاص البنادق قد اخترق حوائطهما قبل ذلك، فتنام العائلة كلها: الأطفال الثلاثة والأبوان فى حجرة الأبوين. أما أنا فنمت على الأرض بجوار "إيمان" الابنة الصغرى واقتسمنا البطاطين فيما بيننا. وقد قمت بمساعدة الابن لإنجاز واجب اللغة الإنجليزية ثم شاهدنا جميعا فيلم رعب بعنوان Pet Cemetery. أعتقد أنهم جميعا ضحكوا على ما عانيته أثناء مشاهدة الفيلم. يوم العطلة هنا هو الجمعة، وعندما استيقظت من النوم كانوا يشاهدون Gummy Bears مدبلجة بالعربية. فأكلت فطورى وجلست لبعض الوقت مستمتعة بوجودى وسط البطاطين مع أفراد العائلة نشاهد ما بدا لى وكأنه أفلام كرتون السبت صباحا. ثم ذهبت مشيا إلى حي برازيل حيث يسكن نضال ومنصور

والجدة ورفعت وبقية أفراد العائلة الكبيرة التى تبنتنى وفتحت لى قلبها. (على فكرة منذ أيام أعطتنى الجدة محاضرة بالإشارة كان فيها كثير من النفخ وإشارة إلى شالها الأسود، وقد طلبت من نضال أن يقول لها أن والدتى سيسعدها أن تعرف أن ثمة شخصاً هنا أعطانى محاضرة عما يسببه التدخين من سواد فى رئتى.) وقد قابلت زوجة أخيهم التى كانت تزورهم قادمة من مخيم نصيرات ولعبت مع طفلها الرضيع.

إنجليزية نضال فى تحسن كل يوم. وهو الذى يطلق علىّ "أختى" وبدأ فى تعليم الجدة كيف تقول "Hello. How are you?". فى كل لحظة نسمع الدبابات والبولدوزرات وهى تعبر، ولكن يظل هؤلاء الناس بشوشين حقا مع بعضهم البعض ومعى. عندما أكون مع أصدقائى الفلسطينيين أشعر برعب أقل مما أشعر به وأنا أحاول أن ألعب دور مراقبة حقوق الإنسان، أو دور من يقوم بالتوثيق أو بالمقاومة المباشرة. أنهم مثال رائع على ما يجب أن يكون عليه الإنسان فى ذلك المشوار الطويل. وأعرف أن الوضع يسبب لهم الأذى، وربما كسرهم تماما فى النهاية على كل المستويات، ومع ذلك فأنا مندهشة من تلك الصلابة فى الدفاع إلى أقصى حد عن إنسانيتهم، قدرتهم على أن يضحكوا وأن يكونوا كرماء وأن يمضوا أوقاتا عائلية بالرغم من الرعب الذى لا يمكن تصديقه فى حياتهم وفى مواجهة الوجود الدائم للموت. لقد شعرت بتحسن كبير بعد هذا الصباح. أمضيت وقتا طويلا فى الكتابة عن الشعور بالإحباط بسبب إكتشاف المرء بنفسه درجة الشر التى مازال الإنسان قادرا على ممارستها. ويجدر بى الإشارة على الأقل أننى أكتشف درجة الصلابة والقدرة الإنسانية الأصيلة للحفاظ على إنسانيتنا فى ظل أسوأ الظروف، والتى لم أر مثلها من قبل أيضا. أعتقد أن الكلمة التى يجب استخدامها هى الكرامة الإنسانية. أتمنى لو كان بإمكانك رؤية هؤلاء الناس. ولعلك تستطيعين يوما.

راشيل.

تابع الرسالة الرابعة فى ٢٨ فبراير ٢٠٠٣

أتصور أنه بالامكان أن أشهد فى حياتى قيام دولة فلسطينية أو دولة ديموقراطية

للإسرائيليين والفلسطينيين. وأعتقد أن تحرر فلسطين سيكون مصدر أمل كبير لكل الشعوب المناضلة فى العالم، وسيكون كذلك فى تصورى مصدر إلهام للشعوب العربية فى الشرق الأوسط والتى تناضل ضد أنظمة غير ديموقراطية تدعمها الولايات المتحدة.

إننى أتطلع لزيادة وعى من هم مثلنا، أنا وأنت، من أفراد الطبقة الوسطى الميسورين ليدركوا طبيعة الأنظمة التى أسست لهم ما يتمتعون به من امتيازات، وليبدأوا فى مساندة عمل أولئك المحرومين من تلك الامتيازات فى محاولتهم هدم هذه الأسس.

وأتطلع لمزيد من اللحظات الشبيهة بالخامس عشر من فبراير حين أفاق المجتمع المدنى كله وقدم دليلا قويا ومدويا على يقظة الضمير، وعدم الرغبة فى الخضوع للقهر، وعلى التعاطف مع معاناة الآخرين. وأتطلع لوجود مزيد من المدرسين من أمثال مات جرانت وباربرا ويفر وجيل كنوث الذين يعلمون الأطفال فى الولايات المتحدة التفكير النقدى. وأتطلع للمقاومة الدولية الموجودة الآن والتى أثرت التحليلات فى مختلف القضايا، وخلقت حوارا بين مجموعات متباينة من البشر. وأتطلع لنا جميعا نحن حديثى العهد إلى محاولة تنمية قدرات أفضل للتعامل فى أشكال ديموقراطية وعلاج أنفسنا من التمييز العنصرى والطبقى والجنسى، والتمييز ضد كبار السن والمعاقين، ثم محاولة أن يكون لنا تأثير أكبر.

شىء آخر أفكر فيه كثيرا فيما يتعلق بالاحتجاجات العامة مثل تلك التى نظمت منذ عدة أسابيع وحضرها ١٥٠ شخص فقط.. عندما أنظم أو أشارك فى احتجاج عام أقلق كثيرا من أنه سيكون فظيعا، سيكون العدد صغيرا، مخجلا، وسنكون أضحوكة بالنسبة للإعلام. فى عطلة نهاية الأسبوع التى تلت مظاهرة ال١٥٠ شخص تمت دعوتنا لمظاهرة اشتملت ربما على ٢٠٠٠. ورغم أن مظاهرتنا كانت صغيرة وبالطبع لم يكن هناك تغطية لها فى العالم، إلا أن كلمة "رفح" وجدت لها مكانا خارج الصحافة العربية. لقد أمد كولين المتظاهرين فى سياتل بلافتة بالإنجليزية والعربية تقول "أوليمبيا تقول لا للحرب على رفح وعلى العراق." وقد نشرت صوره فى الموقع الإلكترونى لرفح اليوم والذى يعده رجل هنا اسمه محمد. وقد رأى الناس هنا وفى أماكن أخرى هذه الصور.

وأفكر بجلن الذى كان يخرج كل جمعة طوال عشر سنوات بلافتات تحمل عدد الأطفال القتلى نتيجة العقوبات الاقتصادية على العراق. وأحيانا لا يكون معه سوى شخص واحد أو شخصين، وقد كان الجميع يعتقد أنهم مجانين بل وكانوا يبصقون عليهم. والآن هناك أعداد أكثر بكثير فى لقاءات الجمعة المسائية تلك.

أنها أعداد تملأ التقاطع ما بين شارع فورث وشارع ستيت، ويدق المارة لهم أبواق السيارات ويلوحون بإشارات التشجيع والتحية. لقد خلقوا أساسا مكن غيرهم من الناس من القيام بشىء ما. لقد بصق الناس عليهم ولكن ذلك قد فتح الطريق ليأتى شخص ويجد من السهل عليه أن يقوم بإرسال خطاب حول القضية إلى جريدة ما، أو أن يلتحق بالصفوف الخلفية لمظاهرة أو يقوم بأى شىء لا يبدو مضحكا وسخيفا مثلما بدا وقوف هذا العدد الضئيل على جانب الطريق حاملين أعداد الأطفال القتلى فى العراق ومعرضين أنفسهم لبصقات الآخرين.

ان مجرد سماعى عما تقومون به يخفف من شعورى بالوحدة وعدم جدوى ما أفعله وبأننى كالخيال غير المرئى. ان فى تلك الأبواق وإشارات التشجيع ما يعين على التحمل، وكذلك الصور وكذلك كولين. فلا الإعلام الدولى ولا حكومة بلادنا سوف تقول لنا إننا مؤثرون أو مهمون أو على حق فيما نقوم به من عمل ولن تصفنا بالشجعان أو أصحاب العقول والقيم. علينا أن نقوم بذلك لبعضنا البعض، وأحد الطرق للقيام بذلك هو أن نقوم بعملنا بحيث يراه الجميع.

كما أعتقد أنه من المهم بالنسبة للناس فى الولايات المتحدة بما عندهم من غنى أن يدركوا أن المحرومين سيقومون بهذا العمل أيا كان الأمر لأنهم يعملون فى سبيل حياتهم. فإما أن نعمل معهم ويعلمون أننا نعمل معهم أو أن نتركهم يقومون بالعمل بأنفسهم ويلعنوننا على تواطؤنا فى قتلهم. والحقيقة إننى لم أشعر هنا أن أحدا يلعننى. أشعر هنا كذلك أن الناس أكثر اهتماما فعلا براحتنا المباشرة وبصحتنا من اهتمامهم بأننا نعرض حياتنا للخطر من أجلهم. على الأقل هذا هو الوضع بالنسبة لى. فالناس تحاول أن تقدم لى الكثير من الشاى والطعام فى ظل طلقات النار وتفجيرات القنابل.

حبى لك،

راشيل

الرسالة الأخيرة

تحياتى يا أبى

أشكرك على رسالتك. أشعر أحيانا أننى أقضى كل الوقت فى إلقاء خطب الدعاية على أمى مفترضة إنها ستعطيك الرسائل لتقرأها، وبذلك أهملك أنت. لا تقلق على كثيرا، أن أكثر ما يشغلنى هو عدم قدرتنا على التأثير حتى الآن. ولا زلت لا أشعر بخطر كبير. تبدو رفح مكانا أكثر هدوءا مؤخرا، ربما لان الجيش مشغول بغاراته فى الشمال، ما زال إطلاق النار وهدم البيوت مستمرا، وقد قتل شخص واحد هذا الأسبوع فى حدود علمى، ولكن لا غارات واسعة. ولست أدرى كيف ستتغير الأمور إذا ما بدأت الحرب مع العراق ومتى.

أشكرك كذلك على تصعيد عملك فى مناهضة الحرب. أعرف أن ذلك ليس سهلا، وبالقطع هو عمل أصعب عندك مما هو حيث أنا الآن. أنا مهتمة فعلا بالحديث إلى الصحفى فى شارلوت أرجو أن تخبرنى بما علىّ عمله للإسراع بهذا الموضوع. أحاول أن أقرر ما سأفعله عندما أرحل من هنا، ومتى سأرحل من هنا. حتى الآن أعتقد أننى يمكن أن أبقى حتى يونيو، من الناحية المادية. وأنا لا أريد حقا العودة إلى أوليمبيا، ولكنى أحتاج لتصفية بعض أمورى والحديث عن تجاربى هنا. ومن الناحية الآخرى وحيث أننى قد عبرت المحيط الأطلنطى فإن بى رغبة قوية للبقاء فى هذه الجهة لبعض الوقت. أفكر فى محاولة إيجاد وظيفة لتدريس الإنجليزية، وأتمنى حقا أن أجتهد فى تعلم العربية.

كما إننى تلقيت دعوة لزيارة السويد فى طريق عودتى، ويمكننى القيام بذلك بسعر رخيص. وأود كذلك أن تكون عندى خطة واضحة للعودة حين أغادر رفح. واحدة من الأعضاء الأساسيين فى مجموعتنا ستغادر غدا، وقد أدركت وأنا أراقبها وهى تودع الناس كم سيكون ذلك صعبا. فالناس هنا لا يستطيعون المغادرة، وهو ما يعقد الأمر. وهم يتحدثون ببساطة عن عدم ثقتهم فى بقائهم على قيد الحياة عند عودتنا مرة أخرى.

أنا لا أريد أن أعيش بشعور عميق بالذنب تجاه هذا المكان، لأننى قادرة على الزيارة والمغادرة بكل سهولة، وقادرة كذلك على عدم العودة هنا مرة أخرى. أعتقد أن الارتباط بالمكان شىء ذو قيمة، ولذلك أود أن أستطيع التخطيط للعودة هنا فى خلال سنة تقريبا. ومن كل هذه الاحتمالات أعتقد أن الاحتمال الأقرب هو أننى على الأقل سأذهب للسويد لعدة أسابيع فى طريق عودتى. أستطيع تغيير تذكرة الطائرة من باريس إلى السويد والعودة بمبلغ ١٥٠ دولار تقريبا. أعرف أنه يجب أن أحاول اللحاق بالعائلة فى فرنسا، ولكننى أعتقد أننى لن أفعل ذلك. كما أن فى ذلك انتقاصا لكثير من الثراء فى اللحظة الحالية، وسيحمّلنى الكثير من الشعور بالذنب الطبقى طوال الوقت.

أخبرنى ماذا تفكر أنت بما على أن أفعله فى حياتى القادمة. أحبك كثيرا. تستطيع إن أردت أنت أنتكتب لى وكأننى فى إجازة فى مخيم على جزيرة كبيرة فى هاوى حيث أتعلم أشغال الإبرة. لأخفف على نفسى هنا أحيانا ما أنسحب تماما إلى عالم الأوهام: أتخيل نفسى فى فيلم من أفلام هوليود أو مسلسل تلفزيونى من بطولة مايكل فوكس. فلا تتردد فى تخيل أى شىء وسيسعدنى أن أشاركك اللعبة. حبى الكثير يا أبى.

راشيل

رؤية محمد مندور في السياسة والاقتصاد والاجتماع

قراءة في خطاب مفكر طليعي

د .إيمان السعيد جلال
أستاذ اللغويات المساعد
كلية الألسن - جامعة عين شمس

تعددت إنجازات الدكتور محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) فى سنوات عطائه الممتدة عبر الأربعينيات والخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، فمارس العمل الأكاديمى(١) والعمل الصحفى والمحاماة وعضوية البرلمان، مثلما جمع من قبل فى دراسته بين الأدب واللغة والقانون والسياسة والاقتصاد والاجتماع.

والسطور التالية توجه عنايتها إلى إنجاز محمد مندور الوطنى باعتباره رمزًا من رموز الكفاح السياسى ورائدًا من رواد الفكر الاقتصادى والاجتماعى، وعلمًا من أعلام كتّاب المقال السياسى فى فترة من أصخب وأخصب فترات الحركة الوطنية المصرية فى العصر الحديث.

النشأة والتكوين

دخل محمد مندور معترك الحياة السياسية فى فترة حرجة من تاريخ مصر الحديث، وهى الفترة الممتدة من نهايات الحرب العالمية الثانية، وحتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢. وقد مارس فى هذه السنوات العمل الصحفى والعمل السياسى من خلال حزب الوفد الذى بدأت صلته الفعلية به فى منتصف الأربعينيات.

وكان وعيه السياسى والوطنى قد تفتح مبكرًا جدًا؛ فقد تأثر بأحداث ثورة ١٩١٩ التى شهدها بعينى صبى فى الثانية عشرة، إذ إنه ولد فى ١٩٠٧/٧/٥ فى إحدى قرى مركز منيا القمح، لأسرة ريفية تجمع بين الوطنية والتدين، وعايش فى هذه القرية معاناة الفلاحين البسطاء الذين نشأ بينهم وتعلق بهم وبأرضه وبوطنه البائس.

ثم شهد بعينيه حادثة «بحر مويس» التى قتل فيها قرابة ١٥٠ من الفلاحين برصاص الجنود الإنجليز، وتساقطت جثثهم فى بحر مويس، وجرف التيار بعضًا منها إلى القناطر التسع بالزقازيق. وظل الفلاحون يذكرون هذه المجزرة، كما ظلت محفورة فى ذاكرة مندور حتى روى تفاصيلها لفؤاد دوارة فى كتاب «عشرة أدباء يتحدثون» قبيل وفاته بشهور قليلة(٢).

وبرز حسه الوطنى عاليًا فى شبابه المبكر عندما شارك فى إضراب، وقاد إحدى المظاهرات التى تزعمها الطلبة ضد الإنجليز وحكومة زيور التى خلفت حكومة سعد زغلول إثر مقتل السردار فى نوفمبر ١٩٢٤. وكان مندور حينئذٍ طالبًا فى البكالوريا، ففُصل من المدرسة، وحصل على الشهادة من المنزل.

وفى عام ١٩٢٥ التحق مندور بجامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليًا) وكانت نيته أن يلتحق بكلية الحقوق، وأن يصبح وكيلاً للنيابة، ولكن طه حسين أقنعه أن يلتحق بكلية الآداب أيضًا، فجمع بين الدراستين، وحصل على ليسانس الآداب فى اللغة العربية سنة ١٩٢٩، وعلى ليسانس الحقوق فى عام ١٩٣٠، وهو العام نفسه الذى ابتعث فيه إلى فرنسا للالتحاق بالسربون، للحصول على ليسانس الآداب واللغات اليونانية القديمة واللاتينية والفرنسية وفقهها المقارن، ثم لتحضير الدكتوراه فى الأدب العربى.

وقد حصل بالفعل على ليسانس الآداب، لكنه لم ينصرف بعد ذلك إلى تحضير الدكتوراه، بل شغلته دراسة القانون والاقتصاد والسياسة، مثلما كانت دراسة القانون هى هدفه الأول عند الالتحاق بالجامعة، فحصل على دبلوم فى القانون والاقتصاد السياسى والتشريع المالى، ودرس مذاهب الاقتصاد وفلسفته، والنظم الضريبية والتشريع المالى، وحضر محاضرات فى الفلسفة والتاريخ والاجتماع وعلم النفس، وعاد إلى مصر سنة ١٩٣٩ دون دكتوراه(٣).

إن أمر هذا التكوين العلمى لافت للنظر، فمحمد مندور الذى يعد - بحق - شيخ النقاد

العرب فى العصر الحديث لم يُعِدّ نفسه مطلقًا لكى يكون ناقدًا، بل اتجه إلى دراسة القانون.. ثم لم يجد بأسًا فى أن يدرس معه الأدب العربى.. ثم إنه فى فرنسا يكتفى بالليسانس ويولى وجهه شطر دراسة القانون والاقتصاد والاجتماع، وكأنما كان يعد نفسه لكى يكون كاتبًا سياسيًا مرموقًا!

النضال الوطنى

ويبدو أن مندور توقف عن كل نشاط سياسى، حتى ولو كان قلميًا منذ حادثة فصله من المدرسة حتى عام ١٩٣٦، فإنه لم يُشر إلى شىء من هذا فى سيرته التى رواها لفؤاد دوارة، ويبدو أن هذه السنوات كانت تمثل مرحلة تكوين اكتفى فيها بتلقى العلم والثقافة، ومتابعة ما يجرى من أحداث فى بلاده وفى العالم. حتى كان عام ١٩٣٦ – فى أثناء بعثته – عندما نشر مقالات سياسية فى الصحف الفرنسية، شرح فيها للرأى العام الفرنسى مسألة الامتيازات الأجنبية التى كانت الحكومة المصرية تتفاوض لإلغائها، وإلغاء المحاكم المختلطة، ونبّه الفرنسيين إلى أن معارضة حكومتهم لهذه الرغبة الوطنية المصرية ستجعل الفرنسيين يخسرون وضعهم المتميز فى مصر. وردّ عليه وكيل الخارجية الفرنسية، وكان رئيس وفد بلاده فى مفاوضات مونترو، وساجله مندور، الذى روى أنه استطاع أن يقنع الرأى العام الفرنسى بوجهة النظر المصرية. وكان ما كتبه مندور يعبر عن توجه حزب الوفد، ويقوّى موقفه فى مفاوضات مونترو، فتقبل ما كتبه مندور بقبول حسن.

عاد محمد مندور من فرنسا، بدون دكتوراه، فتعقدت علاقته بأساتذته، بخاصة طه حسين، واصطدم بكثير منهم، وسارت الأمور من سيئ إلى أسوأ، حتى بعد انتقاله إلى جامعة الإسكندرية سنة ١٩٤٢، وحصوله على الدكتوراه سنة ١٩٤٣، وانتهى الأمر إلى استقالته من الجامعة فى إبريل ١٩٤٤. وكان مدير جامعة الإسكندرية الدكتور طه حسين قد رفض ترقيته بعد حصوله على الدكتوراه(٤).

ووجد مندور فى استقالته من الجامعة فرصة ليتفرغ للعمل الصحفى، فى هذه الفترة من تاريخ مصر، فقد أدرك أنها فترة حاسمة فى تاريخ الوطنية المصرية، بعد ما يزيد على ستين عامًا من الاحتلال، وبعد تدهور الأوضاع السياسية والاقتصادية واتساع فجوة التفاوت الطبقى فى أعقاب الحرب.. وقد كتب فى مقال له عنوانه «من أعماق السجن» يقول: «وعدت (أى: من أوربا) مشتعل القلب، فحرصت على أن أضع جهودى المتواضعة فى خدمة هذا الوطن، وأنا أتحرّق إلى أن أراه وطنًا كبيرًا قويًا حرًا، وهذا هو ما دفعنى إلى ترك العمل بالجامعة لأجاهد فى الحياة العامة»(٥).

كان المشهد الثقافى فى مصر – عند عودته من فرنسا – يضم السلفيين التقليديين فى السياسة، وفى الأدب أيضًا، كما كان يضم جيل الليبراليين الذين تلمذ لهم مندور من أمثال

لطفى السيد وطه حسين وغيرهما، وكلا الفريقين كانت أفكاره تحتاج إلى مناقشة، وكانت الصحافة هى الميدان الملائم لطرح أفكاره فى السياسة والأدب.

كتب دكتور جابر عصفور، موضحًا طبيعة هذه المواجهة بين الجيلين: «أصبحت الحاجة ماسة لمواجهة بقايا القديم فى صوره الإحيائية والسلفية، ومواجهة الجديد فى صوره الليبرالية، وما يصاحبها من نزوع بالغ إلى الفردية، وزاد من ضرورة هذه المواجهة ما ظهر فى الفلسفة الفردية التى تبناها الرواد من قصور متزايد، سواء فى الفكر السياسى، أو فى الفكر الأدبى. وكان على الجيل الجديد - جيل مندور - مواجهة هذا القصور وتجاوزه، والتحول من صيغة الفردية الليبرالية إلى صيغ متعددة تحاول مجاوزة أزمة المجتمع المصرى التى تزايدت فى أواخر الثلاثينيات وما أعقبها»(٦).

لقد أصبح لزامًا على الطليعة من الجيل الجديد أن يبشروا بصيغ جديدة قادرة على مواجهة ما عجز عنه الليبراليون مثل قضية الصراع الطبقى باعتبارها جوهر الأزمة فى المجتمع المصرى منذ نشوب الحرب العالمية الثانية «وكان على الجيل الجديد الذى بدأت جهوده تقريبًا مع نشوب الحرب العالمية الثانية أن يطرح صيغًا متعددة، أخذ بعضها شكل الديمقراطية الاجتماعية التى تبناها مندور ودعا إليها، أو شكل الاشتراكية الديمقراطية عند لويس عوض»(٧).

محمد مندور وحزب الوفد

فى أعقاب استقالته من الجامعة تحولت علاقة مندور بحزب الوفد من مجرد التأييد والمساندة، التى تبدت فى مقالاته بالصحافة الفرنسية سنة ١٩٣٦ - إلى مشاركة فعلية فى الحزب وصحفه، عندما أسند إليه محمود أبو الفتح، صاحب جريدة «المصرى» - لسان الوفد - العمل رئيسًا لتحريرها سنة ١٩٤٤. لكن الأمر لم يستمر سوى ثلاثة شهور، اختلف بعدها مع «أبوالفتح» وترك العمل بالصحيفة. وسرعان ما عُهد إليه بإدارة تحرير صحيفة «الوفد المصرى» فى ١١ فبراير ١٩٤٥، ثم برئاسة تحريرها فى ٢١ يونيو من العام نفسه.

علل مندور عمله من خلال حزب الوفد - تحديدًا - وصحفه، على الرغم مع اختلافه أيديولوجيًا مع قيادات الحزب اليمينية التقليدية، بأنه كان محاولة لتعزيز اتصاله بالرأى العام من خلال حزب الأغلبية.. يقول: «لم أجد ميدانًا أستطيع أن أجمع فيه بين العمل السياسى والعمل الأدبى كناقد متخصص إلا فى الصحافة، حيث رأست تحرير جرائد المصرى، ثم الوفد المصرى، ثم صوت الأمة، كما أصدرت لحسابى الخاص مجلة البعث، وقد أحسست عندئذٍ أن أقرب الأحزاب السياسية القائمة من الشعب هو حزب الوفد المصرى، وخيّل إلىّ أننى أستطيع تطوير هذا الحزب من داخله بكتاباتى الثورية فى جماهير الشعب العريضة، وذلك مع تدعيم المشاعر الوطنية بقيم فكرية، تستطيع أن تصمد مع

الزمن، ولا تنطفئ وشيكًا كما تنطفئ الثورات العاطفية»(٨).

الكاتب السياسى الأول فى صحف الوفد

وبالتحاقه بجريدة «الوفد المصرى» - أكبر الصحف الوفدية - مديرًا للتحرير، فرئيسًا للتحرير أصبح مندور الكاتب السياسى الأول بها. وكان هذا المنصب يفرض عليه أن يكتب مقالاً - أو أكثر - فى كل عدد من أعداد هذه الجريدة اليومية، فكان يوقع المقال الافتتاحى باسمه، ويوقع غيره من المقالات برمز الحرفين الأولين من اسمه (م.م.) أو بالحرف الأول فقط (م.).

وبعد شهور قليلة من رئاسته لتحرير «الوفد المصرى» التحق بها الدكتور عزيز فهمى(٩)، بوصفه كاتبًا سياسيًا كبيرًا، فشارك مندور هذه المكانة، وكانا يتبادلان كتابة المقال الرئيس على الجانب العلوى الأيمن من الصفحة الأولى يوميًا، أو على عمود مزدوج يسار الصفحة الثانية بالتبادل أيضًا.

وقد أتاحت له هذه الكتابة المكثفة أن يبسط أفكاره، وأن يتابع الأحداث الجارية يوميًا، وأن يلح على الأفكار التى يريد أن يرسخها، وأن يتدرج فى تناول الموضوعات، وينمو بها بصورة لم تتح لغيره من كتّاب الصحف الأسبوعية.

قدم مندور بجانب مقالاته فى السياسة والاقتصاد والاجتماع سلسلة من الموضوعات الصحفية، جعل عنوانها «براويز» اعتمد فى مادتها على تقرير سنوى تصدره الجاليات الأجنبية فى مصر بالفرنسية بعنوان «حولية الشركات» يتضمن ملخصًا لميزانيات الشركات، والمرتبات التى يتقاضاها أعضاء مجالس الإدارات فى الشركات المختلفة، وكان مجموع ما يتقاضاه بعضهم يتجاوز مائة ألف جنيه سنويًا، من مجموعة شركات. وكانت الجريدة تنشر يوميًا اسم واحد من هؤلاء الباشوات، وقائمة بعدد الشركات التى يعمل عضوًا بمجلس إدارتها، وأمام كل شركة مقدار مكافآته منها.. ثم مجموع هذه المكافآت.. وتكتفى الجريدة بالتساؤل حول إمكانية أن يخدم هذا الباشا كل هذه الشركات، بما يجعله مستحقًا لكل هذه المكافآت(١٠).

وبذلك استطاع مندور أن يعيد الحياة إلى تلك الجريدة التى قال عنها إنها كانت مسائية ميتة(١١). غير أنه أغضب باشوات حزب الوفد الذين يمثلون الزعامات التقليدية، وكانوا فى معظمهم من العناصر الرأسمالية الإقطاعية التى انضمت للوفد سنة ١٩٣٦ دون الاعتبار بماضى جهادهم، مما أثر فى تكوين الحزب وتوجهاته. غضب هؤلاء الباشوات على الرغم من أن مندور ابتعد عن النيل منهم فى هذه «البراويز» سالفة الذكر، وكتب يقول: «وما لبثت هذه الجريدة أن أصبحت مركزًا لحركة تقدمية داخل حزب الوفد نفسه، رغم معارضة باشواته، فقد حولتها إلى ما يشبه المنشور اليومى الثورى، ووصلت فيها بالمعارضة

السياسية الصلبة إلى أبعد الحدود وجعلت منها سوط عذاب على الإنجليز والسراى وأذنابها من الأقليات التى لم يكن لها همّ سوى التربص للحكم ومغانمه»(١٢).

محمد مندور والطليعة الوفدية

بدأ مندور بانضمامه للوفد يؤدى دورًا مهمًا فى دفع القضية الوطنية، مع ربطها ربطًا وثيقًا بالمشكلة الاجتماعية، واضطراب بنية المجتمع المصرى، وكانت قيادات الوفد التقليدية قد شاخت وأصابها الجمود والفتور، وبدأت آراء مندور التقدمية تثير قلق هذه القيادات التى تنتمى إلى العناصر الإقطاعية وكبار الملاك، وقد جعل شعار «العدالة الاجتماعية» أحد أهداف الوفد الثلاثة التى تتصدر الصفحة الأولى من الصحيفة: «استقلال وادى النيل - الديمقراطية السياسية - العدالة الاجتماعية» فسوّى بذلك بين أهمية تحقيق الاستقلال للوطن، وأهمية إحراز العدالة الاجتماعية لمواطنيه.

لم يكن هذا الصوت الجديد هو صوت مندور وحده، بل هو صوت تيار جديد فى صفوف الوفد، يضم طليعة الشباب التقدمى المؤمن بالعدالة الاجتماعية. وقد عمل هذا التيار تحت اسم «الطليعة الوفدية» فيما بين عامى ١٩٤٥، ١٩٤٧، حتى ظهر فى صورة تنظيم تابع لحزب الوفد فى مارس ١٩٤٧. وكان لهذا التيار إدراك خاص للقضية الوطنية من خلال فهمه لظروف السياسة الدولية الناتجة عن قيام الأمم المتحدة، وكيف يمكن لمصر أن تفيد منها، ودعا إلى الحياد، وأدرك الصلة بين الاستعمار والرجعية المحلية.

وقد ارتبط هذا التيار بتقاليد الوفد فى الدفاع عن الاستقلال والحريات ودعم الحياة النيابية، مع النزوع التقدمى، والإيمان بمبادئ العدالة الاجتماعية.

وكان مندور هو أبرز أعضاء هذا التنظيم الطليعى الخارج من عباءة الوفد، وقد جلب عليه هذا التوجه الاجتماعى كثيرًا من المشكلات.. يقول: «أحسست بحركة تذمر ضدى بين الجناح الإقطاعى اليمينى فى الحزب، فى الوقت الذى أصبحت فيه الجريدة مكان تجمع لما عُرف وقتئذٍ بالطليعة الوفدية، والشباب الوفدى التقدمى الذى يبدو أنه كان يضم عددًا من الشيوعيين. ولكننى على أية حال لم يكن لى فى يوم من الأيام اتصال بالحزب الشيوعى ومنظماته.. وإذا كنت وضعت بين شعارات جريدة الوفد المصرى التى كانت تنشر تحت عنوانها كل يوم شعار العدالة الاجتماعية، فقد كنت مدفوعًا فى ذلك بنزعة إصلاحية خالصة كانت تدعونى إلى مناصرة العدل بين المواطنين، وتقريب المسافة بين الثراء الفاحش والفقر المدقع الذى كانت تتردى فيه الملايين»(١٣).

اتهام بالشيوعية!

كان هذا التوجه الاجتماعى سببًا فى اتهام مندور بالشيوعية، والزج به فى السجن فى

حملة إسماعيل صدقى التى استهدفت طليعة المثقفين فى يوليو ١٩٤٦، والتى صادر فيها اثنتى عشرة صحيفة مصرية من بينها «الوفد المصرى» التى عطلت نهائيًا.

لقد نفى مندور عن نفسه أىّ صلة بينه وبين الحزب الشيوعى، وأكد أنها مجرد نزعة إصلاحية ومناصرة للعدل بين المواطنين، وقد تحدث فيما بعد عن هذا «الاتهام» بالشيوعية، وقال إنه كان اتهامًا «رخيصًا».. يقول: «لقد طال أنين الشعب المصرى من سوء أحواله، ولقد طالبنا بإصلاح هذه الأحوال، حتى بلغ الأمر ببعض الخصوم المغرضين غير الشرفاء أن حاولوا النيل منا بالدس والاتهام بالشيوعية، وهو اتهام رخيص، لا يمكن أن يحول بيننا وبين ما نؤمن به من حب للإنصاف والعدل، ومن رفق بهذا الشعب الذى نشأنا بين أحضانه فى الريف، ولمسنا ما يشكو منه من آفات مزمنة، لعل الفقر بؤرتها الأساسية»(١٤).

كان مندور إذًا أحد أبرز الدعاة إلى الإصلاح الاجتماعى، وقد حاول أن يتوسط بين أقصى اليمين وأقصى اليسار.. يقول دكتور جابر عصفور: «إذا نظرنا إلى الفكر الليبرالى فى هذه المرحلة على أنه نقيض الماركسية، نجد أن محمد مندور ظل يحاول التوسط بين النقيضين منذ آخر الثلاثينيات وطوال الأربعينيات، ويدعو إلى توازن الطبقات الاجتماعية عن طريق ما أسماه مذهب الديمقراطية الاجتماعية التى هى نوع من الراديكالية تواجه الحرية الفردية المطلقة، وتدعو إلى تدخل الدولة للحد من الرأسمالية المطلقة والعمالية المطلقة، فتوسط بذلك بين النقيضين، وتوازن بين الطبقات موازنة إصلاحية، والهدف إعادة بناء المجتمع المصرى على أساس جديد، يأخذ من الديمقراطية الليبرالية مفهوم الحرية، ويأخذ من الاشتراكية العلمية مفهوم السيطرة على وسائل الإنتاج، فذلك هو السبيل إلى تحقيق العدالة الاجتماعية التى كانت حلمًا يؤرق الإصلاحيين من جيل مندور»(١٥).

صودرت صحيفة «الوفد المصرى» إذًا، وعطلت نهائيًا، كما صودرت مجلة «البعث»، وهى مجلة أسبوعية أصدرها مندور فى ١٩٤٥/١٢/١٣ لحسابه الخاص، وشكل هيئة تحريرها من الشباب التقدمى، وعاونه الكاتب الكبير دكتور محمود عزمى بمقالاته الأسبوعية «فى السياسة الدولية». وتمثل «البعث» حلقة من حلقات كفاح مندور الصحفى، وقد كتب عن هذا الكفاح رغم تواضع الإمكانات: «كنت بعد أن أجمع موادها، أحملها بنفسى إلى مطبعة «الرغائب» فى شارع محمد على، حيث أسهر الليل كله حتى تجمع المقالات، وأصححها ثم تطبع المجلة، وأسلمها بنفسى للباعة والمتعهدين، ثم أمرّ بعد ذلك فى شوارع القاهرة أفتش على التوزيع.. كل ذلك دون أن أنال أى قسط من النوم أو الراحة»(١٦).

لم يغب قلم مندور عن صفحات جريدة «الوفد المصرى» وهو سجين أيضًا، حتى صودرت نهائياً فى ١٩٤٦/٧/١١، فكان يوافيها بمقالاته من داخل السجن حيث مكنه ضباط الشرطة الوطنيون من كتابة مقالاته، وحملوها إلى الصحيفة لتنشر فى موعدها، وتعرضوا بذلك

لأذى كثير.

من هذه المقالات التى نشرها عقب اعتقاله فى ١٩٤٥/٧/١٩ مقال: «بين أمس واليوم» فى ١٩٤٥/٧/٢٣ ومقال «من أعماق السجن» فى ١٩٤٥/٧/٢٦.

قضى محمد مندور فى السجن ستة وأربعين يومًا رهن التحقيق، فى حملة إسماعيل صدقى على طليعة المثقفين فى ١٩٤٦/٧/١١، وخرج ليجد أن قيادات الوفد اليمينية قد تخلت عنه، إذ تعهدت لإسماعيل صدقى بعدم إسناد رئاسة تحرير الجريدة الوفدية الجديدة إلى مندور فى مقابل أن يمنح صدقى الوفد رخصة جريدة جديدة هى «صوت الأمة». غير أن القدر أحبط هذا الاتفاق، لأن حكومة صدقى أسقطت فى سبتمبر ١٩٤٦، وبذلك تولى مندور رئاسة تحرير «صوت الأمة» تلقائيًا(١٧) وظل رئيسًا للتحرير تتوالى مقالاته من ٣٠ سبتمبر ١٩٤٦ حتى أكتوبر ١٩٤٨.



نجح محمد مندور - مثلما نجح الكتّاب الوطنيون المناضلون بالكلمة على صفحات الصحف الوطنية المصرية - فى أن يفتح بابًا لانطلاق حركة الجيش التى أيدها المصريون جميعًا، وإذا كان محمد مندور لم يدعُ صراحة إلى الثورة، فقد استنفر مشاعر القراء، وأثار مواطنيه ضد المعتدين على حقوقهم، احتلالاً كان أو سراى أو إقطاعيين، وكان ذلك خطوة مهمة فى سبيل اختمار الفكر الثورى.

لقد أدى محمد مندور دورًا خالدًا عن اقتناع ودون أطماع فى مجد شخصى، وبشجاعة جلبت له كثيرًا من المتاعب، ودفع ثمنها من استقراره وحريته وصحته وأمن أسرته، فقد ذهب إلى الحبس الاحتياطى ما يزيد على عشرين مرة بين عامى (١٩٤٥، ١٩٤٦) وهما العامان اللذان رأس فيهما تحرير «الوفد المصرى»، واعتقل ستة وأربعين يومًا فى حملة إسماعيل صدقى على المثقفين، ورفض رشوته له بالعمل سفيرًا لمصر فى سويسرا، مقابل أن يوقف مندور حملته الضارية على معاهدة صدقى - بيفن، وكان رد مندور على هذا العرض أنه يفضل الانتحار على خيانة الوطن(١٨).

لم يجن مندور من عمله بالصحافة والسياسة غير مجد الوطن.. وقد عمل فى هذه الأثناء (٤٨ - ١٩٥٤) بالمحاماة ليضمن دخلاً لأسرته، أما عضويته بمجلس النواب عن دائرة السكاكينى، فى أثناء الوزارة الوفدية الأخيرة، سنة ١٩٥٠ فقد عمل من خلالها رئيسًا للجنة التعليم وعضوًا باللجنة المالية، ومقررًا لميزانية وزارة المعارف.

كتب مندور فى مقال «من أعماق السجن» يقول: «أما ما لم يكن يدور بخلدى فهو أن يزج بى فى السجن نتيجة لهذه الفتنة الداخلية المخزية، وإن كانت روحى التى تعشق الحرية قد كانت دائمًا على أتم أهبة لأن أعذب واضطهد وأسجن وأنفى فى سبيل الوطن، كما فعل

الجيل الذى سبقنا إلى هذا المجد. أما وقد سارت الأمور إلى ما وصلنا إليه فأهلاً وسهلاً. أيتها الحرية المقدسة: ما أحلاك فى النفس! حتى العذاب يهون من أجلك».

وعندما قيم مندور - قبيل وفاته بشهور معدودة - تجربته السياسية قبل الثورة. قال: «بالرغم من أن كفاحى داخل الوفد لم يكلل بالانتصار؛ لسيطرة الرجعيين الإقطاعيين والرأسماليين على هذا الحزب الشعبى الكبير، إلا أننى غير نادم على خوض تلك المعركة، وأعتبر أننى لم أفقدها، بل استطعت من خلالها أن أحقق مكاسب سياسية واجتماعية ثورية، لها أهميتها فى المد الثورى الذى أخذ يزداد حتى تحقق النصر النهائى بفضل ضباطنا الأحرار فى سنة ١٩٥٢»(١٩).

مقالات فى السياسة والاقتصاد والاجتماع

غذى محمد مندور الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية بعدد ضخم من المقالات الصحفية، وكان لثقافته القانونية والاقتصادية والاجتماعية أثر كبير فى معالجة قضايا الوطن من زاوية السياسة الداخلية تارة، وعلاقتها بالسياسة الدولية تارة أخرى.

ففيما يتصل بالسياسة تناول: الجلاء والحياد، ورفض مبدأ الأحلاف العسكرية والدفاع المشترك، ودعا إلى تحرير البلاد العربية جميعًا، وإلى حيادها، كما دعا إلى إقامة نظام الدفاع العربى المشترك، وشغل بقضية وحدة وادى النيل (مصر والسودان)، ودافع عن الحق العربى فى فلسطين، ودعا إلى استقامة الحياة النيابية وإلى الديمقراطية السياسية.

أما القضايا الاقتصادية التى تنعكس بصورة مباشرة على الحياة الاجتماعية فقد عالج فى الأساس قضية الاستقلال الاقتصادى بوصفه استكمالاً للاستقلال الوطنى، ورفض سياسة القروض، ودعا إلى الضرائب التصاعدية التى تضمن العدالة بين الممولين، ودعا إلى تحديد الملكية الزراعية، وإلى تأميم المرافق العامة (مياه - كهرباء - مواصلات) وسيطرة الدولة عليها، وطالب بوضع قانون للشركات يضمن عدم استغلال النفوذ، ودعا إلى إقامة القضاء الإدارى ومجلس الدولة لإنصاف المواطنين من تعسف بعض الجهات الحكومية، ودعا إلى وضع حد أدنى لأجور العمال والفلاحين، وإلى إقامة نظام للتأمينات الاجتماعية لهم، والتأمين ضد المرض والشيخوخة والبطالة، ودعا إلى مجانية التعليم فى كل مراحله.

كان كثير من هذه الدعوات ملهمًا لرجال الثورة فيما بعد، وهذا ما يجعلنا نؤكد أن محمد مندور كان واحدًا من أبرز الكتّاب الذين مهدوا لثورة يوليو ١٩٥٢.

وفيما يلى استعراض لنماذج من القضايا التى عالجها فى مقالاته الصحفية:

أولا: القضايا السياسية:

(١) الهجوم على حكومات الأقلية

هاجم مندور حكومات الأقلية فى الغالب لأسباب ثلاثة: أولها أنها غير دستورية ولا تمثل

الأمة، وثانيها أنها لا تنهض بقضية الوطن العليا وهى الجلاء التام، وثالثها أنها تعتدى على حريات المواطنين الذين يطالبون بحقوق الوطن.

أولا: استند محمد مندور فى هجومه على حكومات الأقلية (محمود فهمى النقراشى، ومن بعده إسماعيل صدقى، ثم النقراشى مرة أخرى) إلى مبدأ أنه ينبغى أن يتولى الحكم وزارات يرضى عنها الشعب ويختارها بكامل إرادته، فتكون ممثلة شرعية له، بخاصة عند التفاوض باسم الأمة فى المفاوضات الثنائية، أو الحديث باسمها فى المحافل الدولية.

كتب فى مقال له عنوانه: «علاج الموقف»(٢٠) بعد أن قضت حكومة النقراشى تسعة أشهر (٢١) مبينا أسباب الضعف ومحددًا العلاج.. فبدأ بتكوين الحكومة.. يقول:«تقضى التقاليد الدستورية الصحيحة بأن تتكون كل حكومة إما من الحزب صاحب الأغلبية فى البرلمان، وإما من أحزاب مؤتلفة، إذا لم تكن هناك أغلبية واضحة لحزب من الأحزاب، وفى هذه الحالة تكون النسب بين عدد الوزراء من كل حزب مساوية لعدد أنصاره فى البرلمان. ومع ذلك ننظر اليوم فنرى الأحزاب الثلاثة السعدى والدستورى والكتلى لكلٍ منهم عدد من الوزراء مساوٍ للآخر، مع أن للسعديين ما يزيد على مائة نائب وللدستوريين ما يقرب من السبعين، وأماً الكتلة فليس لها إلا أقل من ثلاثين. وهذا أول شذوذ».

أما الشذوذ الآخر فيتعلق بعدم التجانس بين هؤلاء الأعضاء فى الحكومة الائتلافية «ويا ليت الأمر قد اقتصر على الشذوذ فى نسبة عدد الوزراء، وكان بينهم شىء من التجانس أو النظام أو القيادة الموحدة. فالوزارة مكونة الآن من رجال، يعرف الخاص والعام مبلغ ما كان ولا يزال بينهم من خصومات وتنافس وأنواع من الكبرياء الظاهر والمكتوم، ورئيس الوزراء لا يملك من النفوذ على أعضائها ما يستطيع أن يرد جماحهم، ويؤلف بين مجهودهم.. وهذا هو الشذوذ الثانى».

أما الشذوذ الثالث فيترتب على الأمرين السابقين، ويتصل بعقم إنتاج هذه الحكومة غير المتجانسة، ويحدد مندور أسباب هذا العقم بقوله: «أولاً كثرة الخلافات بين الوزراء..، ثانيًا انصراف الحكومة إلى الانتقام بدلاً من العمل لمصلحة البلاد، وإلى الهدم بدلاً من البناء» ويذكر تحت السبب الثانى الصراع الحزبى بين الحكومة المؤلفة من أحزاب الأقلية، وبين حزب الأغلبية (الوفد) وهو خارج الحكم.. وهذا يؤدى إلى الانصراف عن العمل الإيجابى لخدمة البلاد داخليًا وخارجيًا، وذلك هو الشذوذ الثالث.

ثم يصل إلى ما يترتب على عدم تجانس الوزراء وعقم الإنتاج، وهو ضعف الحكومة فيقول عنه: «كانت لذلك أسوأ النتائج على حريات البلاد الخارجية والداخلية على السواء، ففى الخارج لم تستطع إلى اليوم أن تفتح باب المفاوضة، بل ولا أن تحصل على وعد بالمفاوضة مع إنجلترا فى المسائل الخطيرة... وفى مجال الحريات جاهد مجلس الشيوخ ما جاهد ليفك قيود الأحكام العرفية فلم يستطع أن يصل مع الحكومة إلا إلى شىء ضئيل لا ضمان

فـيـه، وهـو قـرار من مـجلس الوزراء بإطلاق حـرية الصــحـافـة وحـرية الإبداع والحـرية الشخصية». وهذا هو الشذوذ الرابع.

لقد حدد مندور فى مقاله فساد الوضـع القائم وشذوذه منتقلاً من مشكلة إلى المشكلة التى تليها وتترتب عليها، ثم ينتهى إلى رأيه فى علاج الموقف الذى مهد له بكل هذه المقدمات:

«والآن ما هو العلاج الذى لم يعد منه بد لإصلاح كل هذه المظاهر الشاذة؟ العلاج واضح، وهو يتلخص فى وجوب استقالة هذه الحكومة لأنها فى الحق غير صالحة للبقاء ولا قادرة عليه، بعد تجربة التسعة أشهر العجاف الماضية».

ثانيًا: هاجم مندور حكومتى النقراشى إسماعيل صدقى لتعديهما على من يطالب من الشعب بحقوق الوطن. فهاجم حكومة النقراشى هجومًا عنيفًا عقب حادثة كوبرى عباس التى وقعت فى ١٩٤٦/٢/٩ مظاهرة قادها طلبة جامعة فؤاد الأول، مطالبين الحكومة بإلغاء معاهدة ١٩٣٦ واتفاقيتى السودان، بعد أن أعلنت بريطانيا تمسكها بمعاهدة ١٩٣٦. ووصف مندور عدوان الحكومة على هؤلاء الطلبة بأنه «همجية» فى مقال يحمل هذا العنوان نفسه(٢٢) ووصف للقراء ما شاهده من حوادث عنف بشعة، فقال: «فى الساعة الحادية عشرة من صباح أمس دق التليفون يخبرنا أن البوليس المصرى قد أشبع الشباب المصرى ضربًا مبرحًا، ترك المئات منهم صرعى على الأرض التى خضبت بدمائهم، فنفر إحساسى، وغلى دمى، واقشعرّ بدنى، وأسرعت إلى عربة، لأرى بعينى رأسى ما سمعت. وها أنا لا أستطيع أن أصف ما رأيت بغير الهمجية المثيرة المرذولة».. «لقد طفت ببندر الجيزة، ومنزل برادة بك، وقسم مصر القديمة، فرأيت ما يحزن ويخزى على السواء. فى بندر الجيزة رأيت عربتين محملتين بآثار المعركة، وهى لسوء الحظ كتب وكراسات الطلبة التى مزقت، وسارع البوليس إلى جمعها بعد أن تم له النصر!

وفى صالة السجن رأيت عشرات من الشبان، طلبة وغير طلبة، مبللين بدمائهم، منهم من يئن، ومنهم من يعجز عن الأنين، هذا وضع يده على رأسه الذى ينفجر منه الدماء، وذاك انحنى على ضلع من أضلعه التى أصابها كدم أو كسر، وثالث تصطك أسنانه من الألم، ورابع قد تقلص وجهه، فحرّك فى النفس الألم الثائر».

«وتساءلت بعد كل هذا: أية حكومة تلك التى تلجأ إلى مثل هذه الهمجية فى قمع شباب يسيرون فى مظاهرة سلمية، ولا سلاح بأيديهم غير الكتب والكراسات، ولا غاية لهم غير إظهار شعورهم الوطنى نحو قضية بلادهم المعلقة اليوم فى يد الأقدار.

عجيب أمر هذه الحكومة، تتخبط فى سياستها وتضعف فى المطالبة بحقوق الوطن، ثم تنكل بأبناء الأمة لأنهم يرفضون هذه السياسة، ولا يقرون هذا الضعف، ويطالبون فى حرارة وإيمان بأن يجلو المحتل عن بلادنا ويرد إلى وادى النيل حقوقه».

ونتيجة للهجوم على حكومة النقراشى أسقطت فى ١٩٤٦/٢/١٥، وخلفتها حكومة

إسماعيل صدقى، لكن مندور هاجمها لأنها كانت حكومة قمع الحماس الشعبى - منذ اللحظة الأولى. والسبب المباشر وراء عداء مندور لهذه الحكومة أنها بدأت عهدها بالاعتداء على الوطنيين المسالمين الذين يعبرون عن غضبهم فى مظاهرات سلمية، فجرحت وطنيتهم عندما اتهمت المتظاهرين من العمال والطلبة بأنهم «دهماء»، فكتب تحت عنوان «الجناة يحتجون»(٢٣). يقول: «الشىء المحزن هو أن تتخاذل الحكومة المصرية، بل وتأثم فى حق الوطن، فتترك الصحف الإنجليزية تهاجمنا، وتفترى علينا، بينما تصادر صحفنا نحن لأنها تؤدى أقل ما يجب عليها نحو الوطن والمواطنين.. وياليتها إذ صادرت الصحف المصرية، وتركت الصحف الاستعمارية قد استقلت بعبء الدفاع عنا، كما دافعت السلطات البريطانية بالباطل عن جنودها الهمج المستهترين، بل يا ليتها استحت فلم تحمل هى أيضًا على الشعب المصرى الأبىّ، ولم تتهمه بأنه من الدهماء، وبأن أيدٍ خفية تحركه، ولم تنذره بسوء العذاب إذا هو استمر على الغضب لمطالب وطنه التى طال عليها الزمن، وحان الحين لتحقيقها».

ووجه حديثه إلى إسماعيل صدقى: «أى أيدٍ أيها الرجل تريد أن تدفع المصريين إلى المطالبة بحريتهم المسلوبة، واستقلالهم المستعبد؟ ثم إلى أى دهماء تشير أيها الوزير، وتدعى أنهم قد اندسوا فى صفوف الطلبة؟ هل تظن أن الوطن لا تحرك بلواه غير الطلبة؟ هل تنكر على الدهماء حقها فى أن تحب وطنها، وأن تجاهد فى سبيله؟».(٢٤)

ثالثًا: الهجوم على حكومات الأقلية التى لا تنهض بقضايا الوطن:

عندما عاد النقراشى إلى السلطة، وواصل سياسة الصمت، عاد مندور ليكتب عن هذه السياسة التى تهدر مصالح الوطن.. كتب تحت عنوان:«غموض وعجز»(٢٥) يقول: «إن البلاد فى حاجة إلى حكومة شجاعة قوية واضحة السياسة، فتعلن فى عزم وتصميم أن مصر قد قررت الوقوف موقف الحياد الدولى، وذلك لكى تتخلص من الاستعمار أولاً، ثم لكى تتجنب ويلات الحروب ثانيًا، وأخيرًا لكى تحقق مصالحها الحقيقية بتبادل المنافع مع كافة الدول، وبذلك تخدم نفسها، كما تخدم السلام العالمى الذى لا يهدده اليوم شىء كما يهدده التكتل..

لقد وصلت الحكومة الحالية بغموض سياستها وعجزها إلى درجة تقهقرت معها قضية الوطن، واضطربت الأحوال الداخلية، وبدلاً من أن تعالج تلك الحكومة القضية الوطنية والمشاكل الداخلية العلاج الصحيح، أصبحت ولا همّ لها إلا أخذ البلاد بالحديد والنار، وسن التشريعات الرجعية، وهذه كلها أمارات إفلاس، فى السياسة؛ لأن أىّ حاكم يستطيع أن يسلط ما بين يديه من قوة مادية على الشعب، ولكن كل حاكم لا يستطيع أن يكسب رضا الشعب واطمئنانه بالإصلاح المنتج والسياسة الإنشائية؛ لأن ذلك يحتاج إلى كفاءة ممتازة، وجرأة فى الرأى والمبادأة، فضلاً عن التمتع بثقة الشعب وتأييده».

الهوامش

(١) استقال محمد مندور من الجامعة سنة ١٩٤٣، لكنه لم يتوقف عن العمل الأكاديمى فى المعهد العالى للصحافة التابع لكلية الآداب، جامعة القاهرة، ومعهد التمثيل، ومعهد الدراسات العربية التابع لجامعة الدول العربية.

(٢) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، دار الهلال، ١٩٦٥، ص١٧٣، ١٧٤.

(٣) السابق: ص١٧٨، ١٧٩.

(٤) لمعرفة المزيد من التفاصيل عن علاقته الشائكة بالجامعة التى انتهت بالاستقالة يمكن مراجعة ما جاء فى كتاب فؤاد دوارة ص١٨٧ - ١٩١، ويمكن كذلك مراجعة مقال لكاتبة هذه السطور عنوانه «محمد مندور مناضل وطنى لا يذكره أحد» منشور فى مجلة إبداع بتاريخ مايو، يونية ٢٠٠٢.

(٥) مقال: من أعماق السجن، جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٥/٧/٢٦.

(٦) د.جابر عصفور، قراءات فى النقد الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٢٠.

(٧) السابق، ص٢٢١.

(٨) مجلة روزاليوسف، مقال: لماذا اشتغلتُ بالسياسة، ١٩٦٤/١٢/١٤.

(٩) هو القانونى والصحفى والسياسى والشاعر الدكتور عزيز فهمى ولد فى ١٩٠٩/١٠/٩، وهو نجل القطب الوفدى الكبير عبدالسلام فهمى جمعة باشا حصل من جامعة فؤاد الأول على ليسانس الحقوق والآداب «فى اللغة العربية سنة ١٩٣١»، وحصل على الدكتوراه فى القانون سنة ١٩٣٨ من باريس. وعاد إلى مصر سنة ١٩٤٢ ليعمل وكيلاً للنيابة بالمحاكم المختلطة، ثم استقال من العمل الحكومى سنة ١٩٤٤ وتفرغ للسياسة والصحافة والمحاماة. أثرى عزيز فهمى صحف الوفد الكبرى بمقالاته السياسية، وشارك محمد مندور الكتابة فى الوفد المصرى وصوت الأمة. كان عضوًا بارزًا فى الطليعة الوفدية ودخل البرلمان سنة ١٩٥٠ عن دائرة الجمالية وكانت مواقفه فيه وطنية مصرية قبل أن تكون وفدية. استشهد عزيز فهمى فى حادث سيارة غامض فى ١٩٥٢/٥/١ وهو فى طريقه للمرافعة فى إحدى القضايا.

(١٠) عشرة أدباء يتحدثون، ص١٩٥ -١٩٦.

(١١) السابق، ص١٩٤.

(١٢) السابق، ص١٩٥.

(١٣) عشرة أدباء يتحدثون، ص١٩٦.

(١٤) جريدة صوت الأمة، الضرائب التصاعدية فى مجلس الشيوخ، ١٩٤٨/٦/٢٠.

(١٥) قراءات فى النقد الأدبى، ص٢٢٢، ٢٢٣.

(١٦) عشرة أدباء يتحدثون، ص١٩٧.

(١٧) السابق، ص١٩٩ - ٢٠٠.

(١٨) السابق، ص١٩٨.

(١٩) روزاليوسف، لماذا اشتغلت بالسياسة، ١٩٦٤/١٢/١٤.

(٢٠) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٥/١١/١٦.

(٢١) تولى النقراشى رئاسة الوزارة عقب اغتيال الدكتور أحمد ماهر فى ١٩٤٥/٢/٢٤.

(٢٢) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٦/٢/١٠.

(٢٣) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٦/٢/٢٣.

(٢٤) جريدة الوفد المصرى، مقال: الإنجليز يقتلون المصريين، ورئيس الوزراء يجرح وطنيتهم، وينذرهم بالويل والثبور، ١٩٤٦/٢/٢٢.

(٢٥) جريدة صوت الأمة، ١٩٤٨/٤/٢٤.

كتاب

كتاب وثائق مجهولة:

الأفغاني وتلاميذه

توفيق حنا

صدر هذا التحقيق المهم عن "المركز العربي للإعلام والنشر" عن "الأفغاني وتلاميذه"، قدمه الدكتور على شاش، هذا الباحث الجاد الذي فقدناه منذ سنوات، وهذا التحقيق وثيقة مهمة تتناول بالدراسة عصر إسماعيل وعصر توفيق، كما تحدثنا عن عصر السلطان عبد الحميد وكان الدكتور على شاش قد سبق أن قدم عن "المركز العربي للإعلام والنشر" وثيقة خطيرة تصور انهيار الخلافة العثمانية وسقوطها.. وقال على شاش إن هذا الكتاب "ما هنالك" الذي ألفه إبراهيم المويلحي كان في الأصل مجموعة مقالات نشرها مؤلفها ي جريدة "المقطم" ويقول علي شاش "كان ودي أن يوضع له عنوان آخر يشير على موضوع، فتم اختيار محققه أحمد حسين الطحاوي لهذا العنوان. ولكن العنوان الذي شغلني هو "سقوط الخلافة".

وكان الدكتور علي شاش مشغولاً بإضاءة هذه الجوانب المظلمة والمجهولة في تاريخنا. سواء كان تاريخنا السياسي أو الاجتماعي أو الأدبي وكان هدفه عن بحثه الدائب عن المجهول أو المنسي أو المهمل من هذا التاريخ أن يدفع الباحثين والدارسين والمؤرخين إلى العمل لكشف وإبراز ما أهمله. أو تناساه. هذا التاريخ.. التاريخ الحديث أو الوسيط أو القديم..

يحدثنا علي شاش عن الأسباب والدوافع وراء اختيار هذه الوثيقة المجهولة لتحقيقها ونشرها.

"في سنة ١٩٦٣ نشرت جامعة طهران مجلدا يضم وثائق غير منشورة تتعلق بالسيد جمال الدين المعروف بالأفغاني، وضمت هذه الوثائق مجموعة من الأوراق الخاصة المكتوبة بالعربية، جنبا إلى جنب مع مجموعة أخرى من الأوراق المكتوبة بالفارسية والفرنسية.

ونظرا للأهمية الكبير التي تكمن في الأوراق العربية فقد حرصت على تصويرها كاملة ونسخها وتزويدها بالشروح والهوامش والتعليقات اللازمة حتى يمكن الاستفادة منها وفهما" ويحدد على شاش هدفه وغايته.

"راجيا من هذا كله أن أضع أمام الباحثين مجموعة من الوثائق التي لا تخص الأفغاني وحده أو تلاميذه وحدهم. بمقدار ما تخص عصر إسماعيل وتوفيق في تاريخ مصر الحديث".

تبدأ هذه الوثائق الحديث عن الماسونية وعلاقة الأفغاني بها. كيف دخل محافلها. وارتقى درجاتها.. وكيف انتهت علاقته بها بأن ترك الماسونية وهاجمها.

يقول على شاش:

"لقد كشفت أوراق الأفغاني الخاصة التي نشرتها جامعة طهران سنة ١٩٦٣ عن بعض المعلومات في هذا الموضوع ومنها ورقة سجل فيها الأفغاني مسودة طلب التحاق بإحدى المحافل. وعليها تاريخ يوم الخميس ٢٢ ربيع الثاني ١٣٩٢ هـ (الموافق ٣١ مارس ١٨٧٥) وفيها كتب الأفغاني بخطه الفارسي الجميل.

"يقول مدرس العلوم الفلسفية بمصر المحروسة جمال الدين الكابلي، الذي مضى من عمره سبعة وثلاثون سنة، بأني أرجو من إخوان الصفاء واستدعى من فلان الوفاء، أعني أسباب المجمع المقدس الماسون، الذي هو عن الخلل والزلل مصون يمنوا علي، ويتفضلوا بقبولي في ذلك المجمع المطهر، وبإدخالي في سلك المتخطين في ذلك المنتدى المفتخر.

ولكم الفضل.

جمال الدين الكابلي.

يقول علي شاش طغن الماسونية دخلت مصر على أيدي الأوربيين النازحين، وبدأت في استقطاب الأهالي وتشجيعهم على اعتناقها خلال عصر إسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩) وبصفة خاصة، أو ابتداء من ١٩٦٨ على الأقل حين أصبح الأمير حليم، المطالب بالعرش، أستاذًا أكبر لمحفل الشرق الأعظم المصري".

وتحدثنا هذه الوثائق عن اعتقال جمال الدين الأفغاني وعن سبب هذا الاعتقال. فقد اعتقـل جمال الدين الأفغاني بعد اتصاله بالقنصل الفرنسي وكيف أسيء فهم وتفسير هـذا اللقـاء.. الذي تم قبل أيام من خلع إسماعيل. ويعلق على شاش على هذا الحادث.

"من الواضح أن ما حدث كان جرأة كبيرة من الأفغاني بمقاييس زمامنا هذا، فما فعله ينطبق عليه تعبير التخابر والاتصال بدولة أجنبية. ومن الواضح أنه تطوع بذلك العمل جنبا وتقربـا للخديو الجديد (توفيق) صديقه وعضو محفله، وتعبيرا عن الرغبة العامة في الـتخلص مـن أبيه.." ثم يقول شاش:

"وبعد طرد الأفغاني من مصر (أغسطس ١٩٧٩، تشتت إخوانه الماسـونيون، ولـم يبـق سوى إخوان حليم باشا الذين كان من المحتم عليهم أن يبادروا بالمصالحة مع النظام الجديد، وإلا تعرضوا لما تعرض له خصمهم (إسماعيل).

ثم يستعرض لنا علي شاش هذه الرسائل التي تبودلت الأفغاني وتلاميذه ويبـدأها بهـاتين الرسالتين من محمد عبده ويعلق علي شاش على أسلوب هاتين الرسالتين:

"نلمس في هاتين الرسالتين كيف يسمو حب التلميذ لأستاذه إلى مرتبة العبادة ويقدم لنـا هاتين الرسالتين بهذه الكلمات (كتب محمد عبده هاتين الرسالتين عام ١٨٨٣ من بيروت).

"كان محمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) أخلص تلميذ لأستاذه الأفغـاني (١٨٢٧ ـ ١٨٩٧). وكان أطول أقرانه ملازمة ومعاشرة للأستاذ ومحمد عبده هو أول من وضع سـيرة لأسـتاذه بناها على كمال الخبرة وطول العشرة. كما قال وهو أيضا أبرز تلاميذ الأفغاني وأهمهم فـي مجال الإصلاح والاستنارة".

وبعد تقديمه للرسالتين وتعليقه عليهما يقول علي شاش:

"بقيت بعد ذلك رسالة ثالثة لم ترد بأصلها العربي في المجلد الذي ضـم وثـائق الأفغـاني وأوراقه. وإنما وردت منقولة إلى الفارسية عن الأصل العربي المحفـوظ بمكتبـه البرلمـان الإيراني، وتاريخ هذه الرسالة هو ٢٤ ديسمبر ١٨٨٤. وقد كتبها محمد عبده من تونس حول تأسيس جمعية "العروة الوثقى". وكان محمد عبده قد نفي من مصر في أواخـر ١٨٨٢ بعـد هزيمة الثورة العرابية ونلمس في رسالة محمد عبده الأولى (١٨٨٣) مدى احترام وإعـزاز وتقدير التلميذ لأستاذه.

"مولاي الأعظم حفظه ا وأيد مقاصده".

ليتني كنت أعلم ما أكتب إليك، وأنت تعلم ما في نفسي كما تعلم ما فـي نفسـك، صـنعتنا بيديك، وأفضت على موادنا صورها الكمالية، وأنشأتنا في أحسن تقويم فيك عرفنـا أنفسـنا، وبك عرفناك، وبك عرفنا العالم أجمعين".

ثم يحدثنا علي شاش عن رسائل المريد الثاني لجمال الدين الأفغاني وهو إبراهيم اللقاني.

في هذه الرسائل يسجل اللقاني ما حدث لتلاميذ الأفغاني بعد طرده من مصر ويقول علـي شاش عن إبراهيم اللقاني:

"كان اللقاني يتلقى العلم في الأزهر عندما جاء الأفغاني إلى القاهرة، ثـم أصـبح صـحفيا وشاعرا ومحاميا.

تولى تحرير صحيفة "مرآة الشرق" الأسبوعية، ثم عمل مع محمد عبده في جريدة "الوقائع المصرية" بعد إيقاف صحيفته على أثر طرد الأفغاني، وشارك في الثورة العرابية وسجن ونفى مع زميله محمد عبده على أثر فشل الثورة.

وهذه الرسائل أرسلها اللقاني من منفاه في بيروت.

في الرسالة الأولى.. يقول علي شاش يصور اللقاني ما حدث له ولجماعته، محمد عبـده وسعد زغلول وغيرهما، من مطاردة ومراقبة واضطهاد على أيدي شرطة الخديو بعد رحيـل أستاذه.

وفي الرسالة الأخيرة – يقول علي شاش – يدافع اللقاني عن زميله محمد عبده، ويوضح لأستاذه موقفًا بلغه عنه، وتسبب في سوء فهمه، ويكشف عن موقف جريدة "الأهـرام" مـن الأفغاني.

ثم يحدثنا علي شاش عن إبراهيم المويلحي مؤلف كتاب "ما هنالك" (بـاكورة إصـدارات" المركز العربي للإعلام والنشر) وكان علي شاش يقترح له عنوان "سـقوط الخلافـة" ولكـن المحقق أحمد حسين الطحاوي اختار هذا العنوان!).

"لما عزل إسماعيل عام ١٨٧٩ وسافر إلى أوربا، لحق بـه إبـراهيم المـويلحي وعمـل سكرتيرا له، ثم أصدر له غسماعيل صحيفة في باريس باسم "الاتحاد" للهجوم علـى غريمـه وغازله السلطان عبد الحميد، ولكن ما لبث أن نشب خلاف بين الخديو المعزول والسـكرتير الطموح" فافترق الأخير عنه، وارتبط بجمال الدين الأفغاني حتى عام ١٨٨٥ وعند ذلك أصلح علاقته بالسلطان وترك أوربا إلى عاصمة الخلافة حيث أقام نحو عشر سنين معززا مكرما من السلطان.. وبعدها عاد المويلحي إلى القاهرة وأصدر كتابا بعنوان "ما هنالك"، فضح فيه مـا

يجري في عاصمة الخلافة وعده السلطان معاديا له، ثم أصدر صحيفة "مصباح الشرق" فـي القاهرة، وظل يوافيها بطاقته المتدفقة حتى وفاته عام ١٩٠٦ عن ٦٢ عاما".

ومحمد المويلحي صاحب "حديث عيسى بن هشام" ـ يقول علي شاش ـ هو ابن إبـراهيم المويلحي وعاش مع أبيه في أوربا ثم عاد إلى مصر، حيث ألف هذا العمل الذي خلده.

وبعد ذلك ينتقل إلى تلميذ آخر من تلامذة الأفغاني وهو إسماعيل جودت.

وعن هذا التلميذ يقول على شاش "ذكر بلندن إن جودت كان يشغل منصب رئيس شـرطة الأجانب أثناء الثورة العرابية، الأمر الذي لم تذكره المصادر العربية عن الثـورة ثـم يقـول "درس إسماعيل جودت في باريس في عهد محمد سعيد، ثم عينه إسماعيل مديرا للأوبرا بعد افتتاحها سنة ١٨٦٩، وقد ألف بعض المسرحيات وعرف الأفغاني عند مجيئه إلـى مصـر، وشارك في الثورة العرابية ونفي بسببها، وشترك في وفد اتفاقية لندن المتعلقة بمصر سـنة ١٨٨٥، وعمل بالمحاماة بعد عودته من المنفى حتى وفاته سنة ١٨٩٧.

أرسل إسماعيل جودت رسالته من الآستانة يوم الاثنين ٢٧ أبريل ١٨٨٥ وهي رد علـى رسالة من الأفغاني ويورد علي شاش رسالة من تلميذ آخر للأفغـاني وهـو أديـب إسـحق (١٩٥٦ ـ ١٨٨٤) إلى أستاذه الأفغاني.

وتنتهي هذه الوثيقة المهمة والتي تعتبر إضافة غنية بأخبارها وإبطالها المكتبة التاريخية.

تنتهي برسالتين من "أبو الهدى الصيادي" وهو الذي ألف عبد ا نديم كتابـه "المسـامير" ضده وضد أساليبه الملتوية التي هي عكس اسمه "أبو الهدى".

ويقول عنه علي شاش إنه "كان كبير البصاصين (الجواسيس) للسلطان عبد الحميد، وقـد لعب دورا مدمرا في تقويض بناء هذه الإمبارطورية التي كانت آيلة للسقوط".

"كتب الصيادي رسالتين للأفغاني بأسلوب يجمع بين الوعد والوعيد.. يقول على شاش.. أو الترغيب والترهيب.. ومن المؤكد أنهما استفزتا في الأفغاني نخوته الدينية وحرصه على طيب علاقته بالسلطان، ومن المؤكد أيضا أنهما ساهمتا بنصيب كبير في إقناعـه بالحضـور إلـى صحاب دعوته.

"وهكذا شد الأفغاني رحاله إلى الآستانة ـ يقول علي شاش أخيرا ـ فـي أوائـل يوليـو ١٨٩٢، وكانت رحلته هذه هي الأخيرة.. قبل رحلته الأبدية".

* * *

منذ سنوات قابلت الصديق علي شاش في لندن، وكنت أحرص على لقائه سواء كان في القاهرة أو في لندن وهو الذي أهداني كتابي "ما هنالك" و"الأفغاني وتلاميذه" وقال لي في ذلك اللقاء الأخير إنه مشغول بجمع صفحات مجهولة تتعلق بالدكتور أحمد ضيف هذا العالم المصري الذي كان أول من نبه إلى أهمية دراسة الفولكلور المصري.

ولا أدري ماذا تم في هذا العمل الجدير بالمتابعة والاهتمام.. ترى هل تمكن الصديق على شاش أن ينتهي من جمع هذه الوثائق المتعلقة بالدكتور أحمد ضيف وهل تمكن من نشرها قبل رحيله عن دنيانا.. ولعل هناك دراسات أخرى مخطوطة لهذا الباحث الجاد.. تنتظر أن ترى النور.. ترى ما الجهة المسئولة عن البحث عن الأعمال غير المنشورة للعلماء والباحثين الراحلين؟

دراسة

أغنية الغضب وأغنية الرضا

السيد زهرة

رحل سيد درويش فى عام ١٩٢٣ بعد الثورة العاصفة التى أحدثها فى عالم الأغنية الوطنية. فى ذلك الوقت بعد رحيله، كانت ساحة الموسيقى والغناء تشهد بزوغ نجمين جديدين يشقان بسرعة البرق طريقهما نحو القمة.. أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب.

كانت أم كلثوم القادمة من قلب الريف المصري، قد قامت بعملية" غزو" فنى للقاهرة بصوت معجز لا مثيل له، وباختيارات جديدة متقنة من الكلمات والألحان، ومسلحة بخبرة ثرية طويلة فى غناء التواشيح والأناشيد الدينية، وبذكاء اجتماعى منقطع النظير، وباصرار ودأب على ان تعوض ما فاتها من ثقافة وعلم. وهكذا، فى غضون سنوات قلائل، كانت أم كلثوم قد أزاحت" سلطانة الطرب" و" ملكة الغناء" منيرة المهدية عن عرشها، وتجاوزت" مطربة القطرين" فتحية أحمد، وانفردت بالقمة.

فى نفس الوقت، كان محمد عبدالوهاب قد اكتسب خبرة كبيرة من التنقل بين المسارح والغناء فى المسرحيات، وبذل جهدا كى يتعلم أصول الموسيقى والغناء. وكان حظه قد أتاح له ان يتعلم الكثير من سيد درويش مباشرة. واستطاع بصوت ساحر مذهل، وتجديدات، وتطويرات، و"اقتباسات" موسيقية وغنائية، و برعاية ودعم لا يكل

من أمير الشعراء احمد شوقي، وأيضا بذكاء اجتماعى كبير، ان يصعد إلى قمة الغناء، وعجز كبار مطربى ذلك الزمن عن اللحاق به.

وهكذا، لم يكد عقد العشرينيات ينقضى ويطل عقد الثلاثينيات، الا وكانت أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب قد تربعا على عرش الغناء والموسيقى، وظلا على هذا العرش طوال العقود التالية.

مالذى حل بالأغنية الوطنية فى ذلك الزمن، وتحديدا منذ رحيل سيد درويش وحتى قيام ثورة يوليو؟.

الذى حدث انه طوال تلك الفترة، اى لما يقرب من ثلاثة عقود، ارتد حال الأغنية الوطنية إلى نحو نصف قرن إلى الوراء.. ارتد الحال إلى نفس زمن عبده الحامولى ومحمد عثمان عندما كان الشعب وثورته العرابية فى واد، والمطربين الكبيرين المهيمنين على ساحة الغناء فى واد آخر.

كانت سلطة الاحتلال البريطانى قد اكتشفت بالطبع الدور المذهل الذى لعبته الأغنية الوطنية على يد سيد درويش فى ثورة الشعب على الاحتلال. فى ذلك الوقت كانت قد نشأت الإذاعة التى تديرها شركة ماركوني. كانت تديرها بتعليمات وتوصيات مباشرة من اجهزة الاعلام والسياسة فى بريطانيا.

فى كتابه" الإذاعة فى بناء الانسان"، يرصد الإذاعى الكبير ايهاب الأزهرى هذه الملاحظة البالغة المعنى والدلالة. يقول ان الانتاج الغنائى فى راديو ماركونى كان مشروطا باصطحاب التخت، وان يتغلب فيه اسلوب المط والتطويل والتكرار ليكون الأجر على مقدار ما تستغرقه الأغنية من وقت، وبأن تعلو قيمة المغنى على كل من مؤلفى النظم واللحن، وبأن توضع طائفة من المحظورات فى قانون المطبوعات لتضييق الخناق على المؤلفين.

كانت سلطات الاحتلال البريطانى تريد ان تحول، بأى شكل و بأى ثمن دون أن يظهر إلى الوجود سيد درويش آخر أو بديع خيرى آخر.

كانت تريد ألا تعود إلى عالم الغناء تلك الأغانى النارية الخالية من الآهات والمط والتطويل والتى كان الشيخ سيد يطلقها كما طلقات الرصاص.

كانت سلطات الاحتلال تريد ان تعود بالغناء والموسيقى إلى عهد ما قبل سيد درويش. وهذا بالضبط هو ما حدث.

ومع هذا، لم يكن هذا هو السبب الوحيد ولا الأساسى للردة التى شهدتها الأغنية الوطنية. السبب الجوهرى ان أم كلثوم وعبدالوهاب، قائدا قافلة الغناء والموسيقى، كانت أنظارهما منذ البداية معلقة بالقصر، والغناء له.

كان عبدالوهاب قد ظل لفترة طويلة سعيدا بلقب" مطرب الملوك والأمراء" ويصر على ان يفاخر به فى الدعاية لاسطواناته. وكان احمد شوقى قد جعل من عبدالوهاب" المطرب الرسمى المعتمد" لإحياء ليإلى وسهرات الباشوات والأعيان وعلية القوم.

وعندما تولى الملك فاروق السلطة فى يوليو عام ١٩٣٧، ذهبت أم كلثوم فى مساء نفس اليوم إلى قصر عابدين، وغنت لفاروق وأسرته وحاشيته، قصيدة احمد شوقي" عيد الدهر". ومنذ ذلك اليوم سوف تصبح هى المطربة الأولى وشبه الرسمية للسراي. وسوف يحاول عبدالوهاب ان يدخل فى منافسة معها على الغناء للملك.

حدثت الردة، وعاد قطبا الغناء بالأغنية الوطنية إلى عصر الحامولي. ووصل التشابه بين العهدين حدا مذهلا.

ولكن كيف؟.



محلاها عيشة الفلاح

ثلاث نكسات كبرى حلت بالأغنية الوطنية فى الفترة الممتدة منذ رحيل سيد درويش وحتى قيام ثورة يوليو، أى نحو ثلاثين عاما، وهى الفترة التى تربعت فيها أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب على عرش الغناء والموسيقى.

النكسة الاولى تمثلت فى الغياب شبه الكامل تقريبا للأغنية الوطنية ذات المضمون الاجتماعي، أى التى تعبر عن هموم وأحزان الفئات والطوائف الفقيرة المطحونة فى المجتمع والمظالم التى تعانى منها. رأينا كيف ان سيد درويش ترك تراثا كبيرا من هذه الأغاني، وكيف أنه لم يترك طائفة من طوائف المجتمع الا وغنى لها وعبر عن

آلامها.

طوال ذلك العهد، وفى ظل قيادة أم كلثوم وعبدالوهاب لقافلة الغناء والموسيقى، لا نكاد نعثر على أغنية واحدة من هذا القبيل. ليس هذا فحسب، بل اننا نجد العكس. نجد أغانى كثيرة تحاول ان تجمل وتزيف الواقع المر للطبقات الفقيرة فى المجتمع، وبشكل مضحك فى بعض الأحيان. ويكفى فقط ان نضرب هذا المثال.

كان الفلاحون المصريون يعيشون أوضاعا مأساوية مزرية، ويعانون من أشد انواع الظلم فى ظل الاقطاع، ويعاملون فى احيان كثيرة معاملة اشبه ما تكون بمعاملة العبيد. فى ظل هذه الأوضاع، سنجد محمد عبدالوهاب، وبمنتهى الثقة ، يغنى فى احد أفلامه أغنيته الشهيرة:

محلاها عيشة الفلاح... مطمن قلبه مرتاح... يتمرغ على أرض براح

كان عبدالوهاب يغنى لفلاحين لا وجود لهم الا فى الخيال.. خيال أغنيته . ولكى تكتمل هذه الصورة الخيالية، كان محمد كريم، مخرج افلام عبدالوهاب، يصر على أن يفعل شيئا عجيبا لا مثيل له ربما فى تاريخ السينما فى العالم كله. كان يصر على أن اى جاموسة او بقرة تظهر فى الفيلم يجب أن تخضع مسبقا لعملية" استحمام" مكثفة بالماء والصابون كى تظهر فى الفيلم فى ابهى حلة وصورة. وكان يفعل نفس الشئ مع الأشجار بغسيلها لكى تظهر لامعة براقة .. هذا كى لا"تتشوه" صورة الأرض البراح" التي" يتمرغ" فيها الفلاح.

" محلاها عيشة الفلاح"، كانت تجسيدا دراميا، ومضحكا، عن الحال الذى وصلت اليه الأغنية من انفصال عن الشعب وهمومه.

اما النكسة الثانية التى حلت بالأغنية الوطنية، فكانت على مستوى اللحن والأداء.

غابت تلك الألحان الوطنية الهادرة التى كان يغنيها سيد درويش، ويغنيها معه الشعب. تلك الألحان التى كانت تتدفق حماسة وتؤجج المشاعر.

عادت الأغاني، بما فى ذلك التى من المفروض انها أغانى وطنية، إلى عصر التطريب والمط والتطويل. يكفى ان نضرب فقط هذا المثال.

فى ذلك الزمن، وتحديدا فى عام ١٩٤٣، غنى عبدالوهاب أغنية وطنية اسمها" مين

زيك عندى ياخضرة". فكرة الأغنية وكلماتها رقيقة وجميلة، فهى تتحدث عن جندى ذاهب إلى ميدان المعركة ويريد ان يستمد العون من حبيبته"خضرة" اى من الوطن. من كلماتها مثلا" جودى على بنظرة وانا رايح للميدان".. ومن كلماتها ايضا" كيف يغزى أرض حبيبتى رجاله واحنا رجال". لكن عبدالوهاب غنى الأغنية هكذا:

ميين زاااايك عااااندى يا خاااضرة".. إلى ان يردد مثلا" وانا راااايح احاااارب".

كان اللحن جميلا كلحن تطرب له وتستمتع به وانت فى حالة استرخاء. لكنه على وجه اليقين لم يكن لحنا يليق بان يردده جندى يرتدى زيا عسكريا وفى طريقه للمعركة. كان بالأحرى لحنا يليق بواحد يرتدى بيجامة ويريد من حبيبته ان تسنده إلى ان يصل بسلام إلى السرير كى يخلد فى نوم عميق.

عبدالوهاب غنى" مين زيك عندى ياخضرة" على طريقة" ماركوني".. كأنه لم يتتلمذ على يد سيد درويش او يتعلم منه شيئا. كانت هذه هى الروح العامة التى انتهت اليها ألحان أغلب الأغانى الوطنية.

اما النكسة الثالثة التى منيت بها الأغنية الوطنية، والتى هى اكبر النكسات والتجسيد الأساسى لمرحلة الردة تلك، فهى انها انفصلت انفصالا يكاد يكون كاملا عن كفاح الشعب وحركته الوطنية المتأججة.

●●●

يعيش فاروق ويتهنى!

طوال الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، لم تتوقف الحركة الوطنية المصرية المطالبة بالاستقلال والتحرر والرافضة للظلم الاجتماعى والفساد السياسي. وشهد عقد الأربعينيات بالذات احداثا وتطورات جسام.

اندلعت حركة الطلبة والعمال فى انتفاضة شعبية عارمة، وخرجت المظاهرات الحاشدة منذ اواخر عام ٤٥ وطوال عام ٤٦ تطالب بالجلاء والحرية.

نشبت بعد ذلك حرب فلسطين، وذهب الجنود إلى الحرب، وكان الشهداء يسقطون والشعب يتابع تطورات المعارك وأخبار فضيحة الأسلحة الفاسدة. وتصاعد الحديث

فى المجتمع عن فساد الملكية وحكوماتها المتعاقبة. ونشأت فى غمار ذلك حركة الضباط الأحرار.

وعندما حل عام ١٩٥١، كانت المقاومة الشعبية المسلحة قد اشتعلت فى مدن القناة ضد قوات الاحتلال.

أين كان قطبا الغناء والموسيقى فى ذلك الوقت، أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب، من هذه الأحداث والتطورات العاصفة؟.

كان قد أصبح تقليدا ان أم كلثوم هى التى تحيى كل مناسبات القصر.. عيد الميلاد، وعيد الجلوس، والأفراح. وفى كل مناسبة كانت تحرص على ان تطل بأغنية جديدة. وهكذا تدفقت أغانيها للملك.. عيد الدهر.. يا مليك النيل.. يا ربوع النيل.. يا بهجة الروح.. لاح نور الفجر.. يا مليكي.. أوان الورد.. مولد الفاروق.. وهكذا.

وفى ٢٨ يونيو ١٩٤٥، كانت أم كلثوم تغنى فى حديقة النادى الأهلي، وكان الملك فاروق حاضرا. غنت له" يا ليلة العيد"، ورددت:

يعيش فاروق ويتهنى... ونحييله ليإلى العيد

فى نهاية الحفل أنعم فاروق على أم كلثوم ب" نيشان الكمال" لتصبح منذ ذلك الوقت" صاحبة العصمة" مثلها مثل كثير من الأميرات.

حين كان الشارع يموج بمظاهرات الغضب وتعلو الحناجر مطالبة برحيل الاحتلال والتحرر، كان أقصى ما بمقدور أم كلثوم أن تفعله هو التالي:

حين كانت تغنى رائعة احمد شوقى والسنباطى الكبرى" سلوا قلبي"، وتأتى عند البيت:" وما نيل المطالب بالتمني... ولكن تؤخذ الدنيا غلابا".. كانت القاعة تضج بالتصفيق.. وكانت أم كلثوم تعيد البيت وتجيد.

نفس ماكان الحامولى يفعله حين كانت الثورة العرابية فى ذروتها، وأقصى ما يستطيع ان يفعله هو أن يعيد ويجيد عندما يأتى الى" فين العدل يا منصفين".

محمد عبدالوهاب من جانبه، كان قد تغنى للملك ببضعة أغنيات من أشهرها، أنشودة الملك، وأنشودة التاجين. وحين حصلت أم كلثوم على نيشان الكمال، أرسل الوسطاء إلى القصر كى ينعم عليه بلقب" باشا" أو حتى" بيك". لكن القصر رفض،

وتوقف عبدالوهاب عن الغناء للملك تعبيرا عن الاستياء والغضب.

اذن كان الشعب وكفاحه وحركته الوطنية فى واد، وقائدا قافلة الغناء فى واد آخر.

بعض الذين يدافعون عن غناء أم كلثوم وعبدالوهاب للملك فاروق فى ذلك الزمن يقولون ان فاروق كان لفترات ملكا محبوبا من الشعب، ولهذا لم يكن غريبا ولا مستهجنا أن يغنيا له. وهذا صحيح جزئيا فقط. ذلك ان الفترات التى كان فيها فاروق يحظى بشعبية، كانت فترات قصيرة، وعلى وجه اليقين لا يصح هذا فى الفترة العاصفة فى النصف الثانى من الأربعينيات وحتى اندلاع ثورة يوليو.

ومن الواضح ان هذا الغياب عن ساحة العمل الوطنى كان مثار استياء واستهجان الكثيرين فى ذلك الوقت. الناس فى تلك الحقبة، كانوا يريدون من مطربيهما الكبيرين ان يتفاعلا مع الأحداث الوطنية الكبرى.

لهذا نجد عبدالوهاب يكتب مقالا فريدا فى ذلك الوقت، يناقش فيه هذه القضية تحديدا. وهو مقال يستحق التأمل ويلخص القضية برمتها.



والنبى لحن لبلادك!!

بتاريخ ٢٤ سبتمبر ١٩٤٨، كتب محمد عبدالوهاب مقالا فريدا نشرته مجلة المصور. بدأ المقال على النحو التالي:" يطلب منى بعضهم هذه الأيام طلبات غريبة وعجيبة. طلبات يظنونها سهلة التحقيق وأنها فى متناول الفنان الذى يحسبون مزاجه طوع ارادتهم وارادته... يطلبون منى أن أنظم لهم ألحانا حماسية تشعل النار فى النفوس، وتدك الجبال دكا، ولا تقوى الطائرات ولا المدافع ولا القنابل الذرية على مقاومة القوة التى تبعثها".

ويمضى عبدالوهاب فى السخرية من هذه" الطلبات الغريبة العجيبة"، فيقول:" ... يطلبون منى أن أخرج لهم أناشيد يكفى أن يرددوها وهم سائرون فى الطرقات حتى تنفتح أمامهم الأمصار دون كبير عناء وحتى تنهار الحصون دون مدافع وقنابل".

ويفند عبدالوهاب، من وجهة نظره آراء هؤلاء ويسوق أكثر من حجة. يقول مثلا:".. وأنا أقول لهؤلاء وأولئك لماذا تطلبون منى أنا بالذات هذا اللون من الألحان؟.. هل تريدون أن أكون معمل ألحان على جميع المقاسات والأصناف؟.. هل قرأتم أن أحدا من الناس طلب ذات مرة إلى شوبان أو بيتهوفن أو سواهما من أعلام اللحن أن يلحن قطعة يكفى أن يرددها لكى يفتحوا روسيا مثلا؟!.. هل قالوا لبيتهوفن: والنبى لحن لبلادك قطعة تبعث الحماس فى النفوس فتدفعها لغزو جارتها؟!".

بالطبع لم يكن الذين يطالبون عبدالوهاب بمثل هذه الأغانى الوطنية يدور فى أذهانهم أن ألحانه سوف تسقط الحصون وتغزو البلدان على نحو ماكتب ساخرا. كل ما كانوا يطالبون به مطربهم الأول هو ألحان تواكب الكفاح الوطنى وتتفاعل مع الأحداث الجسيمة التى يشهدها الوطن. سيد درويش مثلا عندما غنى، وغنى معه الشعب المئات من الحانه الوطنية، لم يكن فى ذهنه ولا فى ذهن أحد أن هذه الألحان سوف تغزو البلدان أو تسقط الحصون. كانت هذه الألحان ببساطة جزءا من معركة الشعب فى كفاحه من أجل التحرر والاستقلال ورفع الظلم.

على أية حال، يحرص عبدالوهاب فى مقاله على أن يغلق باب النقاش فى القضية برمتها، ويقدم حجة هى من وجهة نظره حجة دامغة لا تقبل الرد تبرر رفضه هذا اللون من الألحان. يقول:" ومع ذلك، فلست من أرباب هذا اللون من الألحان. لقد عشت فى جو رقيق اتسم بالدعة والهدوء. وعاشت ألحانى معى فى هذا الجو الرقيق بين الجمال والحب. ولا أود الخروج من جوى هذا لأساهم فى فتح عكا بلحن جبار بتار كله نار".

عموما، هكذا وضع عبدالوهاب القضية بوضوح وصراحة. ويحسب له فى الحقيقة أنه كان صادقا مع نفسه ومع محبى فنه أشد ما يكون الصدق. كان واضحا فى تبيان أن رفضه لغناء مثل هذه الألحان فى تلك الفترة الفاصلة فى تاريخ الوطن وحركته الوطنية كان عن وعى تام وعن اختيار. لم يكن ببساطة يعتبر أنه من أرباب هذه الألحان، ولم يكن يريد أن يخرج من حالة" الدعة والهدوء" التى يعيشها.

لكن الشعب كان يغلى بالغضب، والنقمة على القصر وعلى الاحتلال الغاشم. وقد

شاءت الظروف أن يكون العام السابق لثورة يوليو، أى عام ١٩٥١، تجسيدا لذروة انفصال قطبا الغناء والموسيقى عن الشعب ومعركته الوطنية. كانت المقاومة الشعبية المسلحة الباسلة قد اندلعت فى مدن القناة.. كان الشهداء يسقطون، والاحتلال يرتكب المذابح والمجازر، ولا حديث للناس الا فساد القصر والأحزاب والساسة.

فى نفس ذلك العام، كانت أم كلثوم تحيى ثلاث حفلات للملك، وتغنى له نشيد" حفظ الله الملك". وكان عبدالوهاب مازال يرفض الخروج من" الجو الرقيق" الذى يعيش فيه، وكان مازال يستخف" بهؤلاء وأولئك" الذين يناشدونه"... والنبى لحن لبلادك" حسب تعبيره.

وقد كان لأم كلثوم وعبدالوهاب أغانى وطنية رائعة فى تلك الفترة. ومع هذا، فإن الفارق كان كبيرا بينها وبين أغانى سيد درويش الوطنية



أغانى وطنية رائعة.. ولكن

الحديث عن النكسة التى منيت بها الأغنية الوطنية بعد رحيل سيد درويش وحتى قيام ثورة يوليو، لا يعنى تقليلا من شأن أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب. أم كلثوم هى تاج الموسيقى والغناء العربى ودرته الخالدة فى كل تاريخه وإلى مستقبل يعلمه الله. وعبدالوهاب هو هذا الموسيقار العبقرى الفذ الذى يدين له الغناء العربى والموسيقى العربية بالفضل الأكبر فيما شهده من تطور ونهضة على امتداد مايزيد عن سبعين عاما.

كل ما فى الأمر اننا عندما نتحدث عن هذه القضية المحددة، قضية تطور الأغنية الوطنية وما انتهت اليه من أزمة اليوم، فان حقائق يجب ان تذكر. وهى على اية حال حقائق أصبحت جزءا من التاريخ بالفعل.

وكما اشرت سابقا، كان لأم كلثوم وعبدالوهاب اغانى وطنية رائعة فى تلك الفترة.

بالنسبة لأم كلثوم، غنت فى فيلم" نشيد الأمل" عام ٣٦، أغنية" ياشباب النيل" التى قال فيها أحمد رامي:

ياشباب النيل... ياعماد الجيل

هذه مصر تناديكم فلبوا... دعوة الداعى إلى القصد النبيل

وعندما تاسست الجامعة العربية،وأحيت حفلا لمندوبى الدول العربية، غنت قصيدة عن العروبة، جاء فيها:

زهر الربيع أم سادة نجب... وروضة اينعت أم حفلة عجب

وهى القصيدة التى اقتبس الشاعر فى نهايتها هذا البيت الرائع من شعر حافظ ابراهيم:

هذى يدى عن بنى مصر تصافحكم... فصافحوها تصافح نفسها العرب

وبعد ذلك، غنت أم كلثوم قصيدة" النيل" لأحمد شوقى التى قال فيها:

من أى عهد فى القرى تتدفق... وبأى كف فى المدائن تغدق

وقبل ثورة يوليو بفترة وجيزة، تغنت أم كلثوم برائعة السنباطى وحافظ ابراهيم:

وقف الخلق ينظرون جميعا... كيف أبنى قواعد المجد وحدي

أما عبدالوهاب، فقد غنى فى عام٣٣، أغنبته الجميلة: حب الوطن فرض علي... أفديه بروحى وعني. وفى ٣٦، غنى" أيها النيل". وغني" نشيد الجهاد" فى ٤١. وغنى فى ٤٣" أنشودة دمشق" و" مين زيك عندى يا خضرة". وفى عام ٤٤، غني" مصر نادتنا". و" إلام الخلف" فى ٤٥.

وقد أحصى فيكتور سحاب على وجه التحديد ١١ أغنية وطنية لعبدالوهاب فى تلك الفترة.

ومن الممكن أن نضيف أغانى مثل" على بلد المحبوب وديني" وأغنية" القطن" فى فيلم "عايدة" لأم كلثوم، ومثل" الكرنك" لعبدالوهاب فى عداد الأغانى الوطنية.

كل هذه الأغانى هى كما نرى أغاني جميلة ورائعة. ولكن هناك ملاحظات أساسية يمكن ابداؤها على هذه الأغانى لعل أهمها ما يلي:

أولا: أنه كما أشرت سابقا، غاب عن هذه الأغانى غيابا كاملا تقريبا البعد

الاجتماعى من زاوية حال الطبقات الفقيرة المطحونة فى المجتمع وهمومها. بالطبع تتضح فداحة هذا الغياب اذا تذكرنا التراث الهائل لسيد درويش فى هذا المجال والذى ابدعه فى نحو خمس سنوات فقط.

ثانيا: أننا لا نكاد نعثر على أغنيات تواكب الحركة الوطنية وتتفاعل مع تطوراتها وأحداثها العاصفة فى تلك الفترة. من الملفت مثلا فى هذا الصدد أننا لم نقرأ أو نسمع أن المظاهرات الصاخبة التى شهدتها الأربعينيات، كان المتظاهرون فيها يرددون أغنية أو مقطعا من أغنية لأم كلثوم أو عبدالوهاب مثلما كان الحال فى ثورة ١٩ عندما كان المتظاهرون يرددون أغانى سيد درويش.

ثالثا: وهذه هى الملحوظة الأساسية، أن المعانى الوطنية التى تعبر عنها هذه الأغانى هى معانى عامة أشد ما تكون العمومية، لا تعبر عن مواقف محددة، أو تدعو لمواقف محددة. . لماذا؟.

السبب هو أن الأغانى الوطنية لأم كلثوم وعبدالوهاب فى ذلك الوقت كانت محكومة باعتبار اساسى هو ألاتغضب النظام، أو تثير رفضه أو ***تحفظه.***

نص مسرحى

رحلة سلام

ريم حسن محمد شحاتة

الصف الثانى الإعدادى

الفصل الأول

(المشهد الأول)

صالة فندق كبير فى القاهرة مليئة بالزوار نزلاء الفندق فى جانب واحد هناك مجموعة من الشباب والفتيات يدخل الصالة رجل ذو هيبة ووقار معه سجل.

الرجل: أنا الأستاذ آدم مندوب وزارة السياحة ومشرف على الرحلة وكلكم تعلمون أنها جائزة نظمتها وزارة السياحة عبر شبكة الانترنت لجميع دول العالم وأنتم يا شباب من فزتم بها وهى عبارة عن زيارة لجميع مناطق مصر السياحية وسوف نبدأ بزيارة الأقصر وأسوان وعلى كل منكم أن يقوم بتعريف نفسه للآخرين وأمامكم ساعتان للاستعداد لبدء الرحلة.

(الشباب يجلسون)

خالد: هيا يا شباب سأبدأ بتعريف نفسى، أنا خالد عبد العزيز من مصر بلدى والحمد لله جميلة وهادئة وتعيش فى سلام والحمد لله وعندى ١٧ عاماً.

أميرة: أنا أميرة مدحت من مصر عندى ١٥ عاماً وبلدى عرفها خالد.

جاك: أنا چاك جيلفسكون من الولايات المتحدة الأمريكية عندى ١٧ عاماً وبلدى تعرفونها جيدا.

ألبرت: أنا ألبرت تشارلى عندى ١٦ عاماً وبلدى انجلترا.

بسام: أنا بسام محمد من سوريا عندى ١٨ عاماً.

ليزا: أنا ليزا فرانسوا عندى ١٩ عاماً وبلدى فرنسا.

سيجاندو: أنا سيجاندو ارتوزو من أسبانيا عندى ٢٠ عاما

كيكو: أنا كيكو تايجونو من اليابان عندى ١٩ عاماً.

جود: أنا جود سبيد من ألمانيا عمرى ١٦ عاماً.

عبد العزيز: أنا عبد العزيز الأحمدى من السعودية عندى ٢١ عاماً.

جون: جون بيرك من روسيا عمرى ٢٢ عاماً.

هالة: هالة محمود من اليمن عندى ١٧ عاماً.

ياسين: أنا ياسين شاكر من فلسطين عندى ١٥ عاماً.

يارو: أنا يارو مابيكن من جنوب إفريقيا عندى ١٨ عاماً.

خالد وأميرة: أهلاً بكم فى أجمل البلاد بلدنا العزيزة مصر.



المشهد الثانى

(أتوبيس ضخم به مجموعة من الشباب العرب والأجانب فى طريقهم إلى مدينة الأقصر، چاك يضاحك أميرة).

جاك: أهلا أيتها الحورية السمراء

أميرة: ماذا تريد يا جاك؟

جاك: لقد خطفنى جمالك أيتها الحورية السمراء.

أميرة (ضاحكة): أنت عندك قدرة على الكلام لم أر مثلها.

چاك (ضاحكا): ما رأيك فى أن نصبح أصدقاء.

(رآهم خالد)

خالدا (غاضبا): ماذا تفعل يا فتى؟

جاك: وما شأنك أنت؟

خالد: أميرة ابتعدى من هنا.

جاك: ابتعد عن أميرة واتركها.

أميرة: خالد لو سمحت ابتعد عنى واتركنى وشأنى.

خالد: قلت لك ابتعدى يا أميرة وإلا صفعتك على وجهك.

چاك: أنا الذى سأضربك إن لم تبتعد عنا وتتركنا وشأننا.

خالد: (وقد اشتعل غضبا): تذكر جيدا يا فتى أنك أنت من طلب ذلك

(صفع خالد چاك على وجهه وبدأ فى الشجار)

المشرف: ماذا تفعلان؟ توقفا..

خالد: لقد حاول مضايقة أميرة يا سيدي.

چاك: لا تصدقه يا سيدى أنا وأميرة نتعامل كزميلين.

خالد: بأى حق تريد أن تكون زميلها.

المشرف: توقفا أنتما الاثنان، چاك لا تحاول مضايقة أى فتاة مرة ثانية وأنت يا خالد إذا فعل شيئاً تعال وقل لى ولكن لا تضربه.

(رجع كل فرد إلى مكانه)



المشهد الثالث

(فى بهو الفندق والشباب ينتظرون أرقام غرفهم)

المشرف: أهلا بكم فى مدينة الأقصر أمامكم ثلاث ساعات للراحة ثم يبدأ برنامج الرحلة أرقام غرفكم عند موظف الاستقبال.

أميرة (هامسة لخالد): خالد اسمعنى جيدا لا تحاول أن تكون ولى أمرى وأن تحاسبنى على أفعالى وأتركنى فى حالى ولا تتعرض لي.

خالد: أميرة أنا أحاول أن أحافظ عليك

أميرة: أنا لا أريد منك ذلك

خالد: أنت صديقتى وأعاملك كأنك أختى ومن حقك على أن أحافظ عليك من أى حقير يريد أن يتعرض لك

أميرة: وأنا لم أطالبك بهذا الحق وإذا تعرضت لچاك لن نصبح أصدقاء.

خالد: إذا رأيتك مع ذلك الحقير بالذات سأولعنكما ضربا.

أميرة: لماذا تكره چاك بالذات يا خالد.

خالد: لا أظنك جاهلة أو غيرمتعلمة حتى لا تعلمى ما يفعله الأجانب بالعرب.

أميرة: آه.. الآن عرفت سبب كرهك لچاك هو ما فعله الأمريكيون بالمراسلين الصحفيين فى فندق فلسطين ومن بينهم أمك.

خالد: لا تتكلمى عن أمى.

أميرة: اسمعنى يا خالد چاك ليس له ذنب فى ذلك بل إنه يعانى من نفس الجرح فأبوه جندى أمريكى قتل أيضا على أيدى العراقيين.

خالد: ماذا تقولين؟

أميرة: أفهمنى يا خالد أنت أعز أصدقائى چاك فتى مهذب كان يريد أن يكون صديقاً وما كان يقوله لى ويفعله معى ليس أكثر من السخرية والضحك أرجوك يا خالد فكر فى كلامى جيدا.

(المشهد الرابع)

(يقف خالد أمام معبد هابوو ويبدو عليه أنه ينتظر أحداً، رأى چاك فنادى عليه).

خالد: چاك .. چاك.. انتظر

چاك: ماذا تريد؟ ألم يعجبك ضربى فى المرة الأولى وتريد أن تضربنى مرة ثانية.

خالد: لا .. أريد أن اتحدث معك قليلا.

چاك: تفضل ماذا تريد أن تقول؟

خالد: قل لى ماذا تريد من أميرة؟

چاك: أميرة هل تحبها يا خالد.

خالد: لا .. ولكنها صديقتى وأختى وأيضا جارتى وأريد أن أحافظ عليها.

چاك: لا تخش شيئاً فأنا لا أريد منها سوى أن تكون صديقة لى تخفف عنى غربتى.

خالد: لقد أرحتني.. چاك أريد أن أسألك سؤالاً أخيراً.

چاك: هيا قل ما هو؟

خالد: ما هى نظرتك وفكرتك عن العرب؟

چاك: أنا لم أكن أكرههم ولكن بعد أن عرفت أنهم ليسوا مجرد إلا أشخاص مخادعين كرهتهم.

خالد: (غاضبا): وفيما خدعوك يا حضرة الأستاذ؟

چاك: ألم تطلبوا مساعدتنا وبعدما ساعدناكم قتلتمونا.

خالد: نحن لم نخدعكم ولن نطلب المساعدة منكم بل أنتم الذين خدعتكم أنفسكم.

چاك: ماذا تقول؟

خالد: أقول إننا شعب مسالم لا يحب الحرب وأنتم الذين يبهركم منظر الحرب ويروق لكم منظر الدماء وتعشقون مناظر الدمار.

چاك: أرجوك يا خالد لا تقل ذلك.

خالد: أليست هذه هى الحقيقة؟

چاك: «باكيا» لا: نحن لا نعلم شيئاً من هذا نحن نظن أنكم شعبا غير متحضر وهمجى ولا يعلم شيئا عن المدنية.

خالد: لقد أضحكتني.. لا تعرفون شيئا كيف؟؟

چاك: صدقنى أنت لا تعلم ماذا حدث لي.

خالد: ماذا يا شعب المآسى (سخرية)

چاك: لا تسخر منى أرجوك لقد دمرتنى الحرب بل دمرت أسرتى بكاملها. أخذ أبى من بيننا فى يوم وليلة دون أن نعلم لهذا سبباً، كل ما قاله لنا إننى سوف أعود بسرعة. إننى سوف أشارك فى نجدة شعب بكامله والشعب هو من طلب منا هذا.

وقيل لنا إن هذا الشعب سوف يقابل أبى ومن معه بالورود ويالها من ورود.

وبعد فترة ليست بطويلة جاءنا من يخبرنا بوفاة أبى داخل تلك البلاد التى ذهب لنجدتها.

خالد: آه .. آه.. آه يا چاك لقد شربنا من نفس الكأس وتجرعنا منه كثيرا فذهبت أمى مراسلة صحيفة فى هذا المكان أيضا وقد لاقت نفس المصير دون أن أعرف السبب حتى الآن وكل ذنبها أنها ذهبت لتؤدى عملها بأمانة وإخلاص.

(شرع الاثنان فى البكاء أخذ خالد چاك بين أحضانه وهو يبكى).



الفصل الثانى

(المشهد الأول)

(أتوبيس يحمل نفس الطلاب متجهه لمحافظة أسوان ومنها لتوشكى)

(شاشة تليفزيون ويشاهدها الطلاب)

مذيع التليفزيون: مقتل أربعة أشخاص عراقيين على أيدى قوات التحالف.

خالد (غاضبا): أرجوك يا جود غير القناة

مذيع آخر: انفجار فى رام الله.

خالد (وقد اشتعل غضباً): إلى أى مدى ستظل الكرة الأرضية كتلة ملتهبة من الدمار والحرب، إلى أى مدى سيظل ملايين من البشر يعانون من ويلات الحروب، لقد تعبنا، أين السلام؟

– **ياسين (باكيا):** هذا منظر واحد يا خالد فما بالك بنا ونحن نرى أبشع من هذا

كل ساعة وكل يوم؟

سيجاندو: إلى أن يصبح البشر كلهم يحبون بعضهم، ويجتمعون على كلمة السلام فالسلام والأمن والاستقرار فى العالم مسئولية جماعية وليست مسئولية فردية تتبناها دولة وحدها.

خالد: آه.. آه يا سيجاندو، لو كل ما تقوله تحقق ستصبح الكرة الأرضية كأنها جزءاً من الجنة.

أميرة: أرجوكم كفي.. كفى وانتبهوا إلى إننا قد وصلنا.

چاك: إذن هيا بنا.



المشهد الثاني

(محطة الرفع بتوشكى على منصة المشاهدة فى البحيرة العملاقة)

چاك: أيعجبك المنظر يا خالد.

خالد: بل يبهرنى ، ترى هل البحيرة عميقة جداً؟؟!!

چاك: بالطبع يا خالد .. احذر.

خالد: ياه إنها عميقة جداً بالفعل (يقول هذا وهو ينزل رأسه لأسفل)

(يفقد توازنه ويهتز ويكاد أن يقع، چاك يمسك به)

چاك:.. احذر.

خالد: آه .. چاك شكراً لك لقد أنقذت حياتى، أنا لا أعرف السباحة.

چاك: أقولها لك للمرة الألف. أحذر يا خالد ولا تكن متهوراً.

أميرة: ما بكما؟ ماذا حدث؟

چاك: لا شىء.

(خالد ينظر إلى چاك مندهشا)

چاك (هامساً لخالد): لا تقل لأحد عن الذى حدث.

خالد (مندهشاً): أنا آسف على ما فعلته من قبل، أنت إنسان عظيم.

جاك (مبتسما): شكراً يا صديقي.

●●●

المشهد الثالث

(الشباب على الدراجات يتسابقون)

جاك: هذا مثير جداً.

خالد: احذر.. لا تقد بتهور يا جاك.

جاك: لا تخف عليّ أنا بطل العالم فى سباق الدراجات.

(فجأة جاءت سيارة مسرعة صدمت جاك أثناء انشغاله بالحديث مع خالد)

خالد وبسام (يصرخون): جاااااك.

ستار

الفصل الثالث

(المشهد الأول)

(فى المستشفى طلاب ومعهم مشرف فى غرفة الانتظار، دخل الطبيب)

الطبيب: هذا الفتى فصيلة دمه نادرة جداً، هل أحد منكم مستعد للتحليل والتبرع.

خالد: أنا مستعد يا دكتور.

(قام الطبيب بأخذ عينة من دم خالد)

(بعد الفحص)

الطبيب: الحمد لله إنها من نفس الفصيلة.

خالد: هيا خذ ما تحتاجه.

(أخذ الطبيب كمية الدم)

(وقف خالد وهو يترنح)

الطبيب: ما بك يا خالد؟

خالد: لا شىء.

الطبيب: لا تعاند يا خالد وقل ما بك؟

خالد: أشعر بدوار خفيف.

(وقع خالد على الأرض فاقدا الوعى)

المشرف (منزعجا): ما به يا دكتور؟

الطبيب: يبدو أنه يعانى من أنيميا، وكمية الدم التى أخذناها منه أثرت عليه، سأضعه فى الحجرة وآمر الممرضة أن تضع له المحاليل.

(أخذ الطبيب والممرضة خالداً إلى غرفة چاك)



(المشهد الثاني)

(الطبيب يضع لچاك كمية الدم ويعلق له المحلول، أفاق چاك)

چاك: ماذا جرى لخالد؟

الطبيب: يبدو أنكما صديقان حميمان فقد تبرع لك بكمية كبيرة من الدم أدت إلى فقدانه الوعي، وحمدا لله على سلامتك.

(أفاق خالد ونظر حوله)

چاك: حمداً لله على سلامتك.

خالد: حمداً لله على سلامتك أنت يا بطل.

چاك: شكراً لأنك تبرعت لى بدمك.

خالد: لا تشكرني، أنت أنقذت حياتى.

چاك: أتدرى الآن أن دمنا أصبح واحداً.

خالد: نعم دم جنس واحد ..الجنس الآدمي.

چاك: لو لم يكن بيننا حب وسلام لم نكن لنفعل ذلك.

خالد: لو لم يكن بيننا حب وسلام لكنا متنا نحن الاثنين.

چاك: نعم هذه هى أهمية الحب والسلام فى حياتنا.

خالد: إنه يحفظ لنا حياتنا وأمننا ومستقبلنا.

چاك: ماذا أعطت لنا الحرب بجانب ما أعطاه لنا السلام.

خالد: حلمى أن يكون من حق الطفل وهو فى رحم أمه أن يحلم بسلام.

چاك: يا ليت البشر يصبحون مثلنا.

(تعلو الضحكة شفاههم)



المشهد الثالث

(الشباب فى بهو فندق بالقاهرة وقد شفى خالد وچاك)

خالد: ما رأيكم فى فكرة مجنونة.

چاك وجود: أسرع ما هى؟

بسام: أرجوك يا خالد كفاك أفكاراً مجنونة.

هالة: لا. نحن نحب أفكار خالد.

سيجاندو: أرجوك يا خالد لقد وعدت أمى أن أعود لها سالماً.

خالد: انتظروا .. انتظروا إننا لن نطير بمنطاد، أو نرمى أنفسنا فى نار، ونقول فكرة مجنونة.

ألبرت: إذن ماذا تكون هذه الفكرة المجنونة؟

خالد: إننا سنقوم بعمل أوبريت عن السلام، وكل واحد يغنى بلغة بلده.

ياسين وليزا وجون: إنها فكرة جيدة.

(قام خالد بالتنظيم، وقاموا بعمل أوبريت)

رحلة السلام

كتاب

جيوب مثقلة بالحجارة والألم

عالية ممدوح

الشاعرة المصرية فاطمة ناعوت مهندسة معمارية أيضاً ومترجمة عن الانجليزية، انطولوجي شعري «مشجوج بفأس» عن سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة. ثم انطولوجي قصصي عن دار شرقيات «قتل الأرانب». لها أربعة دواوين شعرية «نقرة أصبع» و«على بعد سنتيمتر واحد من الأرض» و«قطاع طولي في الذاكرة» و«فوق كتف امرأة».

منذ إطلالتها الأولى أتابعها وقصائدها التي تنقض عليك وتكشط قشرتك وأقنعتك. في عموم ما قرأت لها كان للهندسة اقتراحات فاتنة في وحشة وحرقة أسئلتها، كأنها تري، أن ما نراه أمامنا من بشر ومعمار بشع كالفضيحة، هو الذي يسرق حياتنا فكانت تنتظر الصاعقة من القصيدة، قصيدتها لكن كما يبدو أن شعرها لم يكفها وكأن هناك احتمال فقده وسط كل هذا الخراب من حولنا . فكانت تذهب إلى اختيارات وتقاطعات فنية ووجودية ما بين التراجم والكتابة، ما بين ذاك الذي لا يعوض، الشعر، وذاك الذي يغري بالمجازفة، الهندسة المعمارية والترجمة. وهذا ما يعلن جليا عن اختياراتها على الخصوص في هذا الكتاب الجميل والمعذب الذي

لا يكف عن الاشـتـباك فى الروح عن وحول الكاتبة الذائعـة الصـيت فرجـينيـا وولف فتـختـار اقـصـوصـة لم تترجم إلى العـربية: «رواية لم تكتب بعد» مع عـرض تاريخى وثقافى ونقدى وحوار متخيل مع وولف فى ختام الكتاب. هذا الكتاب راجعه الدكتور ماهر شفيق فريد أستاذها وهو ناقد ومترجم وكاتب قصة قصيرة وأستاذ الأدب الانجليزى بكلية الآداب جامعة القاهرة. نعم، إن لدى إفراطاً فى حبى وإعجابى بفرجينيا وولف . حين كنا نعيش فى مدينة برايتون فى انجلترا فى الثمانينيات، اصطحبنى ابنى إلى نهر أووز الواقع بالقرب من دار سكنى وولف ببلدة سيكس، حيث أثقلت جيوبها بأنواع من الحصى والحجارة، سارت فى مجرى ذلك النهر حتى اختفت قامتها الطويلة. كانت الساعة تشير إلى الحادية عشرة صباحاً ومعها عصا التجوال.

عبرت المرج الذى يفصل بيتها عن النهر ثم توارت فى ذلك النهر تماما، كان ذلك فى اليوم الثامن والعشرين من شهر مارس فى العام ١٩٤١ الكتاب مترجم بالطبع وبه مختارات ذكية وشجاعة، فالشاعرة فاطمة ناعوت ونحن القراء كنا نرصد معها تلك الرحلة القاتلة لقامة أدبية وفكرية بصمت بدايات القرن العشرين وحتى اليوم بجوار جويس وبروست. فاطمة ناعوت ذكرتنى وجعلتنى استدعى جميع المراثى منذ اليونان وحتى اليوم فى تلك الميتة المرعبة. كانت تتابع كتابات المؤلفة وولف ثم تعرف بها وبشخصيتها المريضة ذات الوقائع العصابية والصدامية لجميع من حولها (أفراد عائلتها وزوجها).

إن المتتبع لحياة ومؤلفات وولف يتوجب عليه اكتشاف أن الكاتبة كانت تهدئ عذاب انتظارها للموت باستعجاله لكنها لم تفلح. لقد كان الفقد والهجر طراز حياتها، أوله الأم، ثم الوالد باحتضاره البطئ ثم موت الشقيق المحبوب بحمى التيفوئيد بعد رحلة إلى أوربا.

وولف سيدة كان الحزن أثقل من جميع جبال العالم فى وجودها، يثقل صدرها وروحها. لم تعد تمتلك قوى لكى تقاوم ما سببته الحربان الأولى والثانية فى ذاتها لقد ظلت وولف تتصور أن الموت مكشوف أمامها والرعب ظل يحاصرها فيما إذا فقدت

أصدقاء جدد في الحرب الثانية بعد ما فقدت أغلبهم في الحرب الأولى. «فعقدت العزم وزوجها على الانتحار معًا بالغاز حال حدوث ذلك، الحرب الثانية». فزوجها يهودى وكانت تخشى من وصول النازيين إلى انجلترا. فى الحرب الأولى قتل جوليان بيل. ابن شقيقتها. إن ترويع الحروب هو أحد العوامل الأساسية التى رجت جهازها العصبي. بدأ مرضها العقلى وهى فى الرابعة والعشرين.

جل حياتها مبثوثة فى أعمالها بهذا الشكل أو ذاك. ففى رواية «الخروج فى رحلة بحرية» تحكى قصة «العشاق التعسين المنهزمين»، فى رواية السيدة دالوى الشهيرة الصادرة فى العام ١٩٢٥ كانت تحمل ذلك السؤال الجهنمى «عما إذا كان هناك هدف وخطة وراء حياتنا؟ لماذا نستمر فى الحياة فى وجه الألم والمأساة؟» فى رواية «صوب المنارة» جعلت والدتها الشخصية المركزية فيها.

أما رواية «أورلاندو» ١٩٢٤ فهى «رواية فنتازية يتتبع السرد فيها مصير البطل الذى تحول من هوية ذكورية إلى الهوية المؤنثة» أما رواية «الأمواج» فهى «تعد من أعقد رواياتها وإذ نتبع فيها حيوات ستة أشخاص منذ الطفولة وحتى مراحل الشيخوخة عبر حوار ذاتى أحادي، مونولوج يناجى كل واحد نفسه» كتب أحد النقاد فى نيويورك تايمز: «إن وولف لم تكن حقا مهتمة بالبشر لكن اهتمامها الأكبر كان بالإشارات الشعرية فى الحياة».

أما كتابها النفيس: «غرفة خاصة للمرء» فقد كان ومازال مانفيستو لقضايا المرأة التى كانت وولف ترى أن الغبن والظلم والإذلال قد طالها هى شخصيا حين ذهب إخوتها إلى المدرسة وبقيت الفتيات يتلقين علومهن بالبيت. كتاب الغرفة كان فى الأصل محاضرة أطلقت فيها وولف مقولتها الشهيرة: «إن النساء لكى يكتبن بحاجة إلى دخل مادى خاص بهن وإلى غرفة مستقلة ينعزلن فيها للكتابة».

تحلل وولف جميع تلك المعوقات والصعوبات التى تعترض تطور مشروع المرأة الأدبى والثقافي، بين المرأة بوصفها «شيئا أو موضوعا» يمكن الكتابة عنها «كمؤلف أو كمبدع». معظم المنجز الأدبى كتبه رجال انطلاقا من احتياجاتهم الشخصية ومن أجل استهلاكهم الشخصي. ثم استشهدت وولف بمقولة كولريدج: «العقل العظيم هو عقل

لا يحمل نوعا فإذا ما تم هذا الانصهار النوعى يغدو العقل فى ذروة خصوبته ويشحذ جميع طاقاته».

كنت ومازلت أجمع كل ما يقع بين يدى وبصرى عن هذه الكاتبة، اقتنيت يومياتها وحاولت ترجمة أجزاء منها من أجلى. لها ركن خاص فى مكتبتي، ولها أغلب الخانات فى رأسى كنت أشاهد صورتها الشهيرة التى ظلت تنشر وتواصل النشر. صورتها هذه الجانبية ذات النبالة المترددة، التى لم تعرض فى تلك الصورة إلا حزنا شفيفا منثورا كالماس والذهب أو مزيجا من الاثنين وهى تختفى داخل فزعها وهلعها من الوجود ذاته.

وولف لا تشعر بالحياة ولا تستحضرها إلا باعتبارها جلبة عكس صورها الساكنة كصفحة بحيرة ساكنة. إن وسواس الموت كان قائماً فى أعماق جميع آثارها الأدبية، به تتخلص من ورطة الحياة وبه أيضا تحاول أن تشاهد شيئاً من صلابتها كما كانت تتصور فى رواية الأمواج: «فلنحاول أن نعتقد بأن الحياة شىء صلب، كرة نستطيع أن نجعلها تدور تحت أصابعنا. لنحاول أن نعتقد أن بإمكاننا أن نجعل منها حكاية يسيرة منطقية تنتهى بالحب مثلا» قبل ذهابها إلى النهر وهى مليئة الجيوب بالأحجار كتبت رسالتين، الأولى إلى شقيقتها الرسامة فينسيت بيل، وفيما بعد إلى زوجها، قالت له: «لقد وهبتنى أعظم سعادة ممكنة. كنت دائما لى كل ما يمكن أن يكونه المرء. لا أظن أن ثمة زوجين حصلا ما حصلناه من سعادة، إلى أن ظهر هذا المرض اللعين لقد كافحت طويلا ولم يعد لدى المزيد من المقاومة. أعرف أننى أفسدت حياتك. لقد كنت صبوراً إلى حد وطيبا على نحو لا يصدق. إذا كان ثمة من أنقذنى فقد كان أنت».

فى برايتون يوم ٢١ إبريل تم إحراق الجثمان فى عزلة وصمت ثم نثر رماده تحت إحدى شجرتى الدردار حول منزلها كنت أسير فى شوارع برايتون وقتذاك، أطل على ذلك السياج واتتبع خطى سير ذاك الرماد. بين الأوراق، أوراقها وأوراقى كنت استدير ونبرة صوتى تختنق وجميع ترددات القلب كانت تذهب إلى النواح، لا أحيد عنها لكننى أعود تقريبا دوريا إلى مؤلفاتها، إليها، إلى صورها ويومياتها ورسائلها،

إلى ذلك الكتاب الضـخم الذى ألفه ابن شقيقتها - كوينتين بيل - الذى حاول أن يفند الشائعات أو يبطل بعض الفضائح التى رافقت وجودها .

لم أفـضل تلك الطرق والأسـاليب فى التـخلص مما علق من شـوائب فى روح وثيـاب وصيت فرجينيا وولف، فالسؤال هو : ألا تشكل كل هذه الشـوائب والأعاجيب التى عاشتها شخصيتها الحقيقية ونزواتها العاطفية والجنسية وتلاطمها بتلك الأمواج التى كسرتها ولم تتوقف عن التلاطم إلى ما شاء الله، ألا تشكل جميع إرث فرجينيا وولف وإرثنا معها؟

تشكيل

ثقافة المعارض الفنية

كمال الدين عيد

مدخل

في العصر الحديث لا يظن أحد أن معارض الفن التشكيلى بعيدة عن تعبير أو مضمون الثقافة. فبعد انبثاق مصطلح الثقافة الوظيفية العملية – والمنتشر بخاصة فى فنون العمارة – تحديدا فى النصف الثانى من القرن العشرين، قام جسر جديد بين الثقافة والفنون التشكيلية لتحقيق المذهب العملى الانتفاعى بين فنان يبدع ومشاهد لمعرض تشكيلي.

عملت المنهجية العلمية على تحديد قياسات لمعارض الفنون، عرفت بالقياسات العلمية الثقافية بعد أن كانت المعارض تقام فى السابق دون النظر إلى مثل هذه المسارات العلمية. وكان من نتيجة التقدم العلمى – والثقافى أيضاً – أن البحوث فى هذا المجال خرجت على العالم بالأسس اللازمة لمعارض الفنون، بما أكد العلاقة الوثيقة المعاصرة

بين الثقافة الوظيفية وهذه المعارض. فإذا كان الإعلام فى وظيفته الأساسية هو أداة اتصال من خلال العلاقات العامة أو الإذاعة أو التلفزيون أو الصحافة أو المسرح، فأن المعارض الفنية أداة أتصال لأنها عرض، ثم استقبال ثم فهم ذو بعد ثالث، على اعتبار أن وسائل الاتصال فى الإعلام لا تتمتع إلا ببعدين اثنين هما العرض والاستقبال.

وبعيدا عن التاريخية، فأن أول معرض تشكيلى فى العالم هو الذى أقامه الفرعون بطليموس فيلوميتر فى القرن الثانى قبل الميلاد بمناسبة زواج أخته الكبرى كليوباترا، والذى عرض أعمالا فنية من فنون ممفيس وطيبة.

علاقات أساسية (الفضاء، الزمان، الحركة)

من نافلة القول إن القطعة الفنية فى أى معرض تشكيلى فى بعدها الاتصالى الثالث إنما تنشأ نتيجة أسباب جسمانية فيزيكية، باعتبارها تجسيدا لموضوع أو لفكرة تخاطب العين والأحاسيس الداخلية للمشاهد لتفعل بمضمونها الفنى خطوات تجاه التأثير. فعبر علاقة العناصر الثلاثة الفضاء، والزمان والحركة يتكون الاتصال ذو الأبعاد الثلاثة. فليست المشاهدة (الرؤيا) أو الاستماع إلى موسيقى مصاحبة أحيانا فى المعرض التشكيلى هما كل شىء. لأن الحضور الفعلى للمشاهد، ووجها لوجه مع الفن المعروض يحقق موثوقية الأتصال (هذا إذا نجح المعرض بقطعه الفنية فى التأثير وإيصال المشاهد إلى لحظة التكيفية.

وإذن، فأن التكوين العقلى للمشاهد يكون جزءاً من هذا الاتصال. عادة ما يكون المشاهد فى حركة.. يأتى إلى صالة المعرض ثم ينصرف، وكل هذا يحدث فى الفضاء وفى زمن معين. وهما كالأشابة (خليط من معدنين يتمازجان مع الحركة) لتقترب جميعاً من الأفكار التى يحملها المعرض وما يهدف إليه من فن وثقافة.

ولجمهور المعارض محرك للزمن يبدأ مع الموضوع، ثم الإعلام بالأفكار كنهاية للزمن. لكن البداية والنهاية تتوسطهما المادة التشكيلية والمبنى (صالة العرض) وما يعتريهما ويتداخل معهما من أحاسيس. وعلى ذلك، فإن حقيقة الزمن – من ناحية طوله أو

اتساعه – تضيف بعدا رابعا إلى فعل الأتصال، يتجلى فى سرعة حركة المشاهد من بطئها، أو فى وقوفه متمعنا أمام لوحة أو قطعة فنية، أو المرور عليها مر الكرام.
يشير علم (تصميم المعارض) إلى ضرورة الفصل بين كل من الإحساس والفهم. فهما مرحلتان تتبع الثانية فيهما الأولى ولا تحدثان فى زمن واحد. مرحلة الإحساس ذاتية موضوعية تدرك بالحواس، بينما مرحلة الفهم تستند على التعليم والثقافة والعقل. لكنهما يصلان إلى أهداف المعرض وجوهره وما هيته فى النهاية.

بناء المساحة والحركة

المساحة هى الفضاء فى المعرض، وهى الأداة المحددة لمكان المعرض فى المبني. مرت على مدى التاريخ وعصوره بتغيرات واختلافات. ولهذه المساحة وظيفة طقسية من ناحية تأثرها بالنسب المكانية، وقوة التعبير، الريثم الداخلي، تحقيق توليد التأثير، ثم بناء وتشييد (الفهم) للمشاهد على أساس نفسعقلي. كما تظهر عناصر البيئة فى الأشكال والمستويات وكثافة المجموعات والجماهير.
على ذلك تصبح المساحة هى أداة المعرض التى تحقق النتائج تجسيدا عبر تلك المستويات. وكلها إعداد وتحضير قبل افتتاح المعرض تتمحور فى فلسفة المساحة، قوى التعابير المختلفة، نظم الأشكال، نسب المساحات المكانية، تصميم علاقات المعروضات. ومن الصعب الوصول إلى (صيغة فنية متحدة) لكل هذه وتلك إلا بمناقشات مباشرة فى مرحلة الإعداد. وهى هى نفس المساحة التى تؤثر فى فيزيكية المشاهد، وفى وجوده الفسيولوجي. فهو يشعر – أثناء تجواله – بتأثير المساحة على المعروضات وكذلك بحالته المعنوية. هل المعرض مريح؟ أم هو غير مرض؟ مضايق ثقيل الوطأة قابض للصدر؟ أم هو يبعث على الراحة والابتهاج؟ طبيعى أن القطعة الفنية فى المقام الأول ومن بعدها المساحة فى الدرجة الثانية تكونان العلاقة بين المعرض والمشاهد. وساعتها فأن عين المشاهد لا تلاحظ نظام المساحة أو تعيه لأنها تكون منشغلة بالأبعاد والزوايا والعلاقات فى القطعة الفنية، وفى اتصال زمنى.
أما الفهم فأنه يبنى على المعرفة، وعلى استدعاء العقل مكونا فى النهاية الحالة

المزاجية العامة للمشاهد. إن تصميم المعرفة، وتكوين نظام العناصر الفنية، والتوكيد على بعضها دون البعض الآخر، ثم تعاقب لوحات المعرض ومعروضاته فى تتابع أو سلسلة متوالية، والعناية بالتأثير المهم للمساحة، كلها تقع جميعها على عاتق مخرج المعرض أو معده، وعلى الوسائل التى يستعملها فى المساحة. فبدون التصور والقصد والهدف - العناصر الأساسية لثقافة المعارض الفنية - من الصعب إن لم يكن من المستحيل نجاح المعارض فى العصر الحديث. وعلى حد قول أفلاطون «إن الشكل هو حدود الصورة التى يجسدها».

وعلى ما تقدم، فأننا نرى أن نموذج تصميم المساحة فى معرض ناجح يتطلب العوامل التالية:

أ - أن يكون النموذج مناسبا لقصد المعرض وأهدافه.

ب - أن يصبح النموذج متناسقا متوازيا مع مخطط البنية الفكرية، بقصد إيجاد علاقة نافعة بين أهداف المعرض ومخططه الفكري. بمعنى أنه إذا أفصحت أو أشارت الأجزاء أو المعروضات إلى علاقة بينها، فإن الإدراك الحسى آنذاك يقود إلى القدرة على الفهم، الذى يساعد على وجود العلاقة الظاهرة، وعلى جعل الأجزاء والمعروضات متناسبة متسقة، وعلى ميلاد الإيقاع اللازم لأئتلاف أجزاء الأثر بعضها ببعض بحيث تؤلف (كلاً فنيا) ، وكذا على بروز التركيز اتساعا وضيقا.

المعوقات والعقبات

تتعرض إقامة أى معرض تشكيلى إلى عقبات نوعية، يحسن أن أشير إليها هنا لتفاديها والعمل على الهروب منها. وهى معوقات طبيعية بالنسبة إلى الأعمال الفنية المعروضة.

١ - من الأفضل أن يحسب مهندسو تصميم المعارض الممرات، وطرق الاتجاه إلى المعروضات بحسب الأولويات (بمعنى فيما يريدون نقله إلى الجماهير وحصرها فى هذه الأولويات).

٢ - من المفيد أن يراعى مصمم المعرض رغبات الجماهير بالنسبة إلى ترتيبات

الأعمال المعروضة.
٣ – ليس هناك قانون أو تقليد أو حتى عرف يحكم النقطتين السابقتين. لكن تنظيمهما يعود إلى الحس وإلى المعرفة الفنية بنوع هذه المعروضات (لا قاعدة فى الفن).
٤ – كلما كان الحس والمعرفة الفنية قريبان من إدراك المعروضات، تحققت أهداف إقامة المعرض والعكس بالعكس.
٥ – Determination إن التحديد الحاسم فى ترتيب نظام المعروضات وأولياتها لا يعنى القيد أو تقييد المشاهد، بقدر ما يجب أن يكون مساعدة وعونا له للوصول إلى مغزى المعرض والهدف الذى أقيم من أجله. وبدون إيجاد هذا التوازن الدقيق، فإن المعرض لن يحصل فى النهاية على شوق أو انتباه المتفرج، قدر ما يخسر الهدف من اجتذابه وإثارة الفضول لديه.
٦ – أنبه إلى تعارض يكمن فى معارض الفن التشكيلى.
فالمعرض – كأداة خاصة – يتأرجح بين عاملى التصميم المقيد، والصيغة فى الذوق. وأعنى بذلك عدم وجود التصور الواقعي.وهما عاملان هامان لابد لهما من حسابات معقولة ومفهومة. وهذه الحسابات تخرج إلى حيزى الزمان والمكان عندما يحس المشاهد بالراحة والرضا أثناء التجوال فى ممرات المعرض، وساعتها فلن ينشأ عندى أى إحساس خارجى غير طبيعى.

المظهر (الصورة الإنشائية العامة)

ينصح منظرو ومنظمو المعارض العالمية فى دراساتهم ومؤلفاتهم بتسلسل الأشكال فى تصميم المعارض على الوجه التالى:

– الشكل الأول:

وضرورة تركيزه على (وحدة) متناسقة بين الموضوعات للوحات المعروضة أو القطع الفنية، وبين تصنيفها فى مجموعات.

- الشكل الثانى:

يؤكد هذا الشكل القيم العقلية أو الأخلاقية أو المادية فى مجموعة من المعروضات حين توضع - فى المعرض ترتيبا - إلى جانب بعضها البعض ، وكذا فى تسلسل مكانى وزمنى لسهولة الوصول إلى الهدف العقلى أو الأخلاقى أو المادى عند المشاهد.

- الشكل الثالث:

والوصول إليه يقع على عاتق مهندسى المعرض أو منظم معروضاته. فكلما كان القصد مركزا ومكثفا فى عرض أهميات الجماعات الفنية المعروضة بطريقة موضوعية مجردة عن الغرض، تحقق الريثم الطبيعى للمعرض ودفع التكثيف إلى مصاف عليا.

- الشكل الرابع:

وهو شكل يختص بالتعبير عن الزمن أو الوقت الحقيقى وتعمل ثلاث حقائق فاعلة على تحقيقه. أولاً: كمية المعروضات، وثانياً: عظم التكثيف الذى يخلق زوايا محددة وحدودا فى الفراغ لكل قطعة فنية، ثم ثالثاً: الوقفة أو الموهبة الطبيعية للمشاهد وللزمن الذى يستغرقه أمام قطعة من القطع الفنية.

قصة

البرئ

د. فخرى لبيب

استدعيت للمثول أمام النيابة . استقبلنى المحقق مرحبا. حاول أن يضفى جوا مصطنعا من الألفة. قال:

– الشيوعيين الجداد م توصلش معاهم لحاجة. حفظين كلمتين تلاتة يردو بيهم على جميع الأسئلة: معرفش، محصلش، مشفتش. لكن الشيوعيين القدام شجعان ، ناس دوغرى. تقول للواحد فيهم أنت شيوعي. يقولك آه. يدافعوا عن أراءهم، من غير لف أو دوران.

ضحكت بينى وبين نفسي. هذا المحقق يظن أنى شيخ غر. قلت أجاريه:

– والله كلام سيادتك طيب جدا بالنسبة للقدام. بس أنا معرفش الجداد عشان أحكم عليهم.

نظر إلى بعينين تقولان: أول القصيدة كفر. قلب الأوراق أمامه. غير لهجته:

– بس الورق اللى قدامى بيقول غير كده.

تساءلت فى براءة:

– بيقول إيه؟ إن شاء الله خير.

ابتسم متحديا

– بيقول إنك تعرف الجداد كويس قوي. وإنك عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعى تمانيه يناير.

قلت مندهشا وأنا أرد له ابتسامته:

– أنا أصلا معرفش حزب اسمه تمانيه يناير.

تساءل بمزيد من الجدية:

● تعرف واحد اسمه توفيق محروس؟

– أيوه أعرفه.

● تعرفه منين؟

– كنا محبوسين سوا خمس سنين.

● آه. تعرف حد اسمه رجائى السمنودي؟

– أعرفه طبعا . كنا محبوسين...

وأكمل هو:

– خمس سنين فى الواحات.

– بالظبط كده.

● تعرف بهجت الدمنهورى؟

– لأ.

● ولا سمعت عنه؟

– ولا سمعت عنه.

● تعرف إيمان يوسف؟

– لأ. ولا سمعت عنه.

ابتسم فى خبث.

– دى واحدة ست، مش واحد.

ثم عاد ينظر فى الأوراق أمامه.

● تعرف كمال حليم؟

وقبل أن أجيب قاطعنى:

– ده شاب بتاع خمسة وعشرين سنة.

قلت مؤكدا:

– اللى أعرفه أنا فى دورى كده أو أكبر كمان. وهوه شاعر.

قال وهو يهز رأسه:

– أيوه، أيوه، بتاع زمان.

– بالظبط كده.

استمر يهز رأسه . سألته:

– وهمه مين دول اللى سيادتك قلت اسماءهم.

وقال وهو ينظر فى عينى:

– زملاتك فى اللجنة المركزية.

قلت مندهشا:

– زملاتى ومعرفهمش.

ظل يهز رأسه.

– احنا مش اتفقنا أن القدام جدعان ودوغرى.

أكدت ما قال:

– تمام. بس سيادتك عاوزنى اعترف على ناس أنا معرفهمش عشان ابقه جدع!

واصل هز رأسه.

– عموما هنتقابل تاني. بس وقع ع المحضر

قلت:

– بس قبل م وقع على المحضر أحب أسجل إنه قبض على دون أمر قبض أو تفتيش وبالتالى فكل الإجراءات الجارية باطلة.

قال فى ضيق:

● وإن ما سجلتش؟

قلت:

– آسف مش هوقع ع المحضر.

قال للكاتب سجل. سجل الكاتب فوقعت على المحضر وانصرفت إلى ليمان طره.



قضيت يومين أفكر فى عمق. أقلب الأمر على وجوهه . أنا حقا لست عضوا فى هذا الحزب . ما الذى جعلهم يربطون بينى وبينه؟ إننى لا أعرف أحدا من المقبوض عليهم، غير من قلت أنى أعرفه. هل يصل التلفيق إلى هذا الحد؟

غير أن هواجسى تفاقمت عندما استدعيت مرة أخرى إلى التحقيق. لقد قال المحقق إننا سوف نلتقى مرة أخري. كان يهدد . وها نحن نوشك أن نلتقي.

عندما دخلت عليه فى حجرته، وقف مسلما، قال:

– أهلا برجنيف مصر.

أحسست بضيق شديد. قلت:

– أنا مصرى. ومش برجنيف على أى حال من الأحوال.

قال فى تباسط:

– بلاش تواضع يا راجل.

سألته:

● سيادتك عاوز تقول إيه بالظبط؟

قال فى جديه:

– دلوقت تعرف.

جلست. سألنى إن كنت أرغب فى فنجان قهوة أو كوب شاي. قلت إننى لا أشرب هذا ولا ذاك. قال:

– كويس.نبتدي.

فتح الكاتب المحضر. أحسست بالتوتر.

● أنت متهم بأنك السكرتير العام للحزب الشيوعى تمانية يناير؟

فوجئت . فضحكت.

– من يومين كنت عضو لجنة مركزية، النهاردة بقيت السكرتير العام. ترقية خرافية

فى زمن قياسي.

قال:

- لم تجب عن سؤالى!

قلت:

أنا عاوز أعرف، الترقية دى عشان أنا أكبر المحبوسين سنا؟! أو أنى أقدمهم تاريخا؟ ولا الاثنين سوا؟ وإيه اللى استجد من أول أول امبارح للنهارده؟

قال وكيل النيابة:

● تحريات جديدة. ومع ذلك أنت م جوبتش على سؤالى؟ ما ردك على ما هو منسوب إليك؟

قلت صادقا:

- شوف سيادتك، إن أنا أكون السكرتير العام لحزب شيوعى مصري، فهذا شرف عظيم، لكننى لا أدعيه. أن تكون السكرتير العام لحزب شيوعى فى مصر، فأنت تقدم على مسئولية كبرى محفوفة بالمخاطر. وهى مسئولية لا يحق أن أزعمها لنفسي، وهى لآخر ، يستحق وحده هذا المجد السامى.

قال:

- تقول التحريات أنك شكلت مدرسة للكادر، وقمت بتدريس أعضائها قواعد الأمن والمحافظة على السرية.

قلت:

- لم يحدث.

قال:

- تقول التحريات أنك قمت بمقابلة أحد المرشحين لاختباره حتى يصبح عضوا أو يستبعد تماما من التنظيم.

قلت:

- كيف يتسق تدريبى للكادر قواعد السرية والأمان، وأقوم أنا سكرتير عام الحزب بمقابلة مرشح فى صلاحيته ليصبح عضوا، أو يرفض فيستبعد من التنظيم بعد أن

أكون قد كشفت له نفسى وحطمت أماني. ألا ترى فى هذا تناقضا هائلاً!
فكر مليا.
- فعلا دى مسألة غريبة. كده م تمشيش.
قلت له:
- اللى كتب التحريات دى م يعرفش حاجة عن الشيوعية أو التنظيم الشيوعي.
قال:
- اتفق معك فى هذا الاستنتاج.
قلت:
- وماذا بعد؟
قال
- ماذا تعني، بماذا بعد؟
- قصدى . ماذا بعد هذه التحريات التى لا تقف على ساق واحدة. افتكر أنه يجب الإفراج عنى بعد وضوح هذا التلفيق.
قال:
- ليس الآن. لازم أطلع على التسجيلات الصوتية والفيلمية.
كدت أضرب كفا بكف.
- سيادتك تحقق معى بناء على تحريات متخلفة وقبل أن تتعرف على الأدلة الصوتية والفيلمية، وهى الأكثر يقينية، وإن كان يمكن تلفيقها أيضاً!!
قال:
- دى إجراءات لابد منها.



جاء يوم المحاكمة . نزلنا من سيارة الترحيل لنسير إلى المحكمة فى ممر كالسرداب. أخذنا ننشد ونهتف، ونحن مقيدين إلى بعضنا البعض، فكان لصوتنا دوى زلزل أرجاء المكان.
عندما بلغنا باب قاعة المحكمة، أسرع المحامون إلينا. قال الأستاذ نبيه مراد

المحامى:

– إيه اللى انتو عاملينه ده. هيئة المحكمة زعلت وغضبت وانسحبت من الجلسة.

توقفنا عن الهتاف وإن كنا لم نفهم شيئا. ما الذى جاء بهيئة المحكمة إلى المنصة، ونحن لم نحضر بعد؟ وكيف تبدأ الجلسة ونحن غير موجودين؟

أكمل الأستاذ نبيه مراد:

– أصل زملائكو فى القضية الستات والآنسات وصلو من ساعة وانتو تأخرتم، فالمحكمة بدأت لحين وصولكم.

وتساءلنا كيف يحدث ذلك والرجال عددهم ثمانية عشر والإناث عددهن ستة فقط.

وقال الأستاذ نبيل الجبالى وهو يضحك:

– المسألة مش إناث وذكور. المسألة فى عرف المحكمة متهمين، مجرد متهمين. ستة وصلو وتمنتاشر جايين فى السكة. وعموما مش دى المسألة. المسألة هى تصفية المسألة دى مع هيئة المحكمة.

تساءلنا، وقد حشرنا الحراس فى قفص الإتهام الحديدى:

– إزاى يعني؟

قال الأستاذ نبيه والأستاذ نبيل معا:

– نعتذر لهم.

– بس إحنا م كناش نعرف إنهم ابتدو.

– واحنا هنقول كده برضه.

لم يكن لنا مصلحة فى إغضاب هيئة المحكمة. فاستأذن المحامون ودخلوا غرفة المداولة حيث قدموا الاعتذار نيابة عنا.

عادت هيئة المحكمة إلى المنصة، وساد المحكمة صمت عميق. ثم جاء صوت رئيس الهيئة منفعلا بعض الشىء. قال موجها الحديث إلى قفص الاتهام:

– إننا لم نغضب منكم. لكننا غضبنا خشية عليكم.

ثم بصورة أكثر قوة:

– أنتم من خيرة أبناء هذا البلد. أنتم من صفوة مثقفيه ورموز مستقبله. ونحن هنا

جميعا، قضاء جالس أو قضاء واقف فى خدمة العدالة.

كانت المفاجأة مذهلة. العائلات التى كانت تحتل القاعة يكتنفها الخوف والرهبة، أحست أن المنصة قد أصدرت حكمها، فالهبت أكفها تصفيقا. ثم حل الهدوء من جديد. وقف شاب فى قفص الاتهام، وآخر يحاوره، ورفعا يديهما إلى أعلى وقد قيد الكلبش معصميهما معا.

قال أحدهما:

- نرجو يا سيادة الرئيس ألا نحاكم ونحن فى القيد.

أوقف الرئيس الإجراءات التى كانت قد بدأت بالفعل وأعلن أنه:

- فى هذا المكان لا قيد على اليد أو اللسان.

ثم موجها كلامه إلى رئيس الحرس:

- فكو الحديد.

وبدأ وكيل النيابة يتلو اتهامه. كان كثير الخطأ، ورئيس المحكمة الذى كان من الواضح قد أطلع على القضية بدقة، يصحح له.

ثم ترافع الأستاذ نبيه مراد، ممزقا قانونية الاتهام وخروجه على كل شرعية دستورية. ولجوء أجهزة الأمن إلى التعذيب بهدف انتزاع اعترافات كاذبة. وفى تلك اللحظة كشف بعض ممن فى القفص عن آثار حروق وتمزقات بأجسادهم. وارتفعت فى القاعة أصوات الألم والنحيب.

وكتب رئيس المحكمة ملحوظات ما فى أوراق أمامه.

ثم بدأ الأستاذ نبيل الجبالى مرافعته مركزا بشدة على أن القضية ملفقة والبيانات مغلوطة، فهذا كل ما جاء فى كلمة الإدعاء. وتأكيدا لفداحة الأخطاء أعلن الأستاذ الجبالى أن الإدعاء يقول بإن المتهمين أربعة وعشرون فى حين أنهم خمسة وعشرون من الأبرياء، وأكثر براءة هو المتهم الخامس والعشرون.

وأبدى رئيس الجلسة دهشته، وطلب من النيابة القيام بحصر المتهمين فأكدت أنهم أربعة وعشرون فقط. وتشبث الأستاذ الجبالى بما قال:

وفى تلك الأثناء صعدت السيدة إيمان يوسف فوق أحد مقاعد قفص الاتهام بينما

ابتعد زملاؤها وابتعدت زميلاتها موسعين حولها، لتبدو شامخة وبطنها يمتد أمامها، ويشير الأستاذ الجبالى إلى بطنها ويقول فى صوت عميق مؤثر:

– ها هو المقبوض عليه الخامس والعشرين ذلك الذى دفع به وراء الجدران والقضبان دون إرادة ، ودون جريرة. إنه البرئ كل البراءة والدليل القاطع على بطلان كل ما قيل من أباطيل.

ووضع القاضى رئيس الجلسة يده على فمه يدارى ابتسامته . وتبادل وعضوا اليمين واليسار نظرات ضاحكة.

وضجت قاعة المحكمة بالتصفيق.

قصة

ثرثرة...!

محمود قتاية

فى أرض فلسطين المحتلة كان الإرسال التلفزيونى واضحاً فى تلك الليلة من ليالى الصيف ، كانت الصورة معبرة بالألوان، ظهرت فى البداية صورة طاولة الاجتماع وقد صفت عليها زجاجات المياه المعدنية وعصائر الفاكهة وأطباق الحلوي.. وازدان وسطها بباقات الورود.. أما الجالسون حول الطاولة فكانوا ينظرون إلى الكاميرا فى رضا ويبتسمون، وكانت وجوههم تنطق بالارتياح .. وبدت وجناتهم موردة بدماء الصحة والعافية وأربطة أعناقهم فاخرة تتدلى من ياقات قمصانهم زاهية ملونة..!

ودخل الوفد الأجنبى قاعة الاجتماع فنقلت الكاميرا صور الأعضاء يتقدمهم رئيسهم..

هذا الوفد كما علمنا جاء يبحث قضية الإرهاب..وكما أعلنت بعض الصحف أنه ربما يبحث إن تبقى وقت فى الاجتماع قضية الجدار العازل وقضية هدم المنازل وقتل المدنيين والأضرار البليغة للبنية التحتية التى أصابت الضفة وقطاع غزة بفعل الهجمات الشرسة لجنود الاحتلال

الإسرائيلى!
فجأة .. احتلت شاشة التلفاز صورة رئيس لجنة الوفد الزائر ورئيس لجنة المباحثات الفلسطينى وهما يتعانقان ويحييان أعضاء الوفدين ثم يجلسان .. بعد ذلك شاهدنا المجتمعين يبتسمون أثناء التقاط مصورى الصحف ووكالات الأنباء الصور التذكارية..
وتحولت الكاميرا فتصدرت الشاشة صورة المذيع وهو يقول: الآن يبدأ الاجتماع فى سرية.. وسوف نوافى مشاهدينا الكرام بعد الجلسة بنتيجة المباحثات.. حتى ذلك الحين ننتقل إلى استوديوهاتنا لنعرض على حضراتكم أحداث الفيلم العربي..!
كان غسان بين الجالسين يشاهد وقائع جلسة الاجتماع بين الوفد الزائرى وممثلى الجانب الفلسطينى وكان التلفاز موضوعا على طاولة بين الخيام..
حملق غسان فى الوجوه المزدحمة حوله.. كانوا من الرجال والنساء والأطفال والعجائز وكان بينهم جرحى جاءوا مستندين على الشباب ورأى بوضوح فى عيونهم اللهفة والشوق والأمل فى إصلاح الحال..
قام غسان ومشى وهو يعرج، كانت قدمه اليسرى مربوطة بضماد يغطى جراحا مازالت حية..! واتجه إلى الخيمة التى تضم رفاقه الذين تهدمت بيوتهم..
دخل الخيمة .. وجد جاره مروان نائماً بفعل حقنة المخدر التى أوصى بها الطبيب لكى تساعده على تحمل آلام جراحه البليغة. وهم غسان أن يتناول قرصاً مسكناً لآلام قدمه، لكن مروان استوقفه وهو يفتح عينيه..
وسمعه يهمس فى ضعف شديد:
– أنا لم أنم يا غسان.. ماذا قال الوفد الأجنبى وماذا فعل ممثلونا..!؟
قال غسان:
– استرح يا مروان، الجلسة سرية، وسأخبرك حال إعلان نتائج المباحثات..
غمغم مروان وقال: هلا أطفأت عطشى بقليل من الماء يا أخى..!؟
قدم له غسان دورق الماء، وسمعه بعد أن ارتشف منه قطرات يقول متفززا:
– الماء تغير طعمه.. حذار يا غسان أن تشرب منه أنت والرفاق .. لقد فسد..!
سكب غسان ما تبقى من ماء بالدورق على الأرض ونظر إلى مروان بإشفاق وخرج

يبحث عن ماء نظيف..

كان الخلاء أمام غسان موحشاً..

رأى أرضا قاحلة، خفق قلبه حزنا فقد كان يعرف هذه الأرض التى نشأ فيها، يعرف أنها كانت تزدهى بالخضرة قبل أن يجرفها جنود الاحتلال الإسرائيلى ومشى يبحث عن بئر ماء لكن تبين له أن الآبار كلها ردمت مع الأشجار المثمرة التى اقتلعت من جذورها.. وامتلأت عيناه بالدمع وهو يرى مكان بيته خراباً .. كانت رضوى تنتظره وتمسح عنه التعب بعد عودته من العمل.. كانت تعد الطعام وتغسل الثياب، تحنو على أمه العجوز .. وترعى طفلهما الصغير شادي.. كانت تحلم معه بالفرج وتأمل فى مساندة الأخوة أبناء العمومة ممن ينتمون إلى العروبة، وتدعو الله أن تنقل لهم فضائية من الفضائيات العربية بعد بث برامج الغناء والرقص والأفلام، بعد مباريات الكرة وحفلات اختيار ملكات الجمال، بعد مهرجانات أزياء الصيف بأحدث الموضات للحسان وبعد توصيات الخبراء فى الاهتمام بالبشرة للوصول بالجميلات إلى المستويات المثالية.. وبعد.. وبعد أن يستمع الجميع.. كانت رضوى تدعو الله أن تنقل الفضائيات أخبارهم لإخوانهم العرب وللناس فى الدنيا وتحكى لهم كيف يعيشون تحت قبضة الاحتلال.. محرومين من الحد الأدنى للحياة الإنسانية..!

كيف اقتلعت أشجارهم وأحرقت حقولهم وجرفت أراضيهم، كيف أنهم لا يجدون طعامهم بعد أن أغلقت المتاجر.. كيف حرم أولادهم من التعليم بعد منع التجوال بأوامر عسكرية إسرائيلية..

كيف لا يجدون الماء بعد ردم الآبار وتفجير الأنابيب.

كان غسان يتنفس بصعوبة وهو يمشى وفى عينيه صورة رضوى زوجته وهى تدعو الله وتنتظر وتأمل وتأمل.. وصورتها الأخيرة وهى تحذره من مغادرة البيت للبحث عن الطعام لهم لكنه غامر وخرج متخفياً غير مبال بخطر التجوال.. وأخذ يبحث عن أى شىء يسد به رمق طفله وأمه العجوز حتى حصل على لقيمات خبز عند بعض الأصدقاء.. وحين عاد جريحاً مصابا بطلق نارى لم يجد البيت ولا رضوى ولا أمه العجوز الضعيفة.. لم يجد أحدا..!

وكانت الطائرات الإسرائيلية تلقى قنابلها على المخيم، يومها ارتمى على الأرض وامتلأ فمه بالتراب نزف دماء كثيرة، نقلوه إلى المستشفي، مكث أياماً وأخرجوه إلى الخيام مع الذين هدمت بيوتهم.. كانوا أجساداً جريحة ، بطونا جائعة، الظمأ يعذبهم ونار الحمى مشبوبة فى أبدانهم!

وتنبه فجأة وتذكر قول مروان بأن الماء قد فسدواقال لنفسه.. إن مروان لابد أن يشرب ولابد أن يتناول الدواء.. ودارت عيناه.. مسحت الفضاء من حوله، لم يجد أحدا يسأله عن بعض ماء نظيف ووجد نفسه يسأل:

- أترى الفيلم العربى الذى شاهده كثيراً قد وصل إلى كلمة النهاية..؟

أسرع غسان فى مشيته متحملا ألم ساقه ليلحق بالمذيع وهو يعلن عن نتيجة المباحثات. واتجه إلى الممر الضيق بين الخيام..

كانوا مازالوا جالسين وأمامهم الصورة بالتلفاز واضحة.. ملونة.. ووقف يستمع إلى المتحدث الرسمى للوفد الزائر الذى بدا راضيا.. وعلى شفتيه ابتسامة وسمعه يتكلم بهدوء بارد ويقول: بحث الوفدان قضية الإرهاب وانتهيا إلى نتيجة مهمة.. وهو أن الإرهاب مرفوض .. مرفوض..! لكن الوفد الزائر يؤكد أيضا.. أن من حق إسرائيل أن تدافع عن نفسها..!

واتفق المجتمعون على أن بقية الموضوعات سوف تبحث فى الاجتماع الذى سيتحدد موعده فى المستقبل بعد أن يقضى على الإرهاب ويتحقق الأمن لإسرائيل..!

تجمدت عينا غسان وهو يحملق ذاهلا فى صورة طاولة الاجتماع وهى تتصدر المشهد التلفزيونى وهى مزدانة بالزهور والورود .. ممتلئة بالحلوي.. مزدحمة بزجاجات المياه المعدنية.وعصائر الفاكهة!

وفيما هو كذلك إذ تناهى إلى سمعه كلام كثير من التلفاز .. ومن الجالسين.. ومن مراسلى الصحافة والإعلام.. وبدا وكأنه لا يفهم شيئاً مما يحدث .. لكنه حين نظر إلى الدورق الذى بيده ..

أدرك أنه مازال فارغاً وليس به قطرة ماء واحدة..

وأن عليه أن يبحث عنها ويحصل عليها بكافة السبل..!!

شعر

شريعة الغرباء

عيد عبد الحليم

الأشجار البعيدة

بنى كوخًا
على أطراف القرية
بنى بيوتًا للمحبة
في القلب الذي آمن بقدرة الآخرين
على الانتظار

صنع فخاخًا لاصطياد اليمام
الذي فر من الأشجار البعيدة
بحثًا عن حبوب القمح
في الأرض الجرداء
قال لابنه ـ ذات صباح ـ
لو فاض النهر
عليك أن تسرع لجمع الأعشاب
حتى لا تدرك القرية

لعنة الموت المفاجئ

أربعون عاما عاشها
ينتقل من مقهى إلى مقهى
ومن شارع إلى شارع
ظانًا أن الملائكة
من الممكن أن تخرج
من أبخرة السجائر
لتنظف النسوة الجميلات
من أدران المساءات الحزينة
كان يغسل ملابسه
ـ كل مساء ـ
كقديس
وامرأته تبتسم
على جسده العاري
المليء بالطعنات
من جراء حروب خاضها
دون أن يدري
على من يطلق الرصاص
هو القناص الماهر
الذي أمات الثعابين
التي حصدت أرواح الدجاج
من أمر البنات
ألا يلبسن السواد في موسم الحصاد

فاجأه الموت ـ بغتة ـ
وأهل البلدة
في السوق المجاور

فدفنه العابرون
في مقابر الغرباء

نعمة الإبصار

صعد العازف
وفي يده الكمان
حرك الوتر
فطارت عصافير
وحطت عصافير
بينما طفل يلهو
بدبدوبه بين الكراسي

لماذا ـ إذن ـ
لا يصل مصممو الديكور
إلى درجة ترضي النظر
مما يجعلنا مضطرين ـ دائما ـ
إلى تحريك الأصابع
في الفراغ المجسم

ظل على مقهى

لهم وحدهم
حق النظر
إلى السماء
ولنا أن نحرث الأرض
بالطيبة والمحبة ونكران الذات

علمونا
أن نرى ا
من خلف زجاج سميك
وادعوا لأنفسهم
حق امتلاك الصعود
إلى الأشجار
ـ التي تظهر ليلاً ـ
مؤكدين علينا
أن نحتفظ في أثوابنا المثقوبة
بما تساقط من ثمر

دائما
ما نكبح شهوتنا
في امتلاك الحياة
نربي أولادنا
على الرضا بالقليل
وكيف يخرجون إلى الشوارع
بأفواه
تلهث بالنشيد الوطني
نحن الرجال الطيبون
الذين أشعلوا النيران
في أشجار الجنة

ثم راحوا
يبحثون عن الظل
في أول مقهى

أول اللحن

وأنا طفل صغير
كنت أتمنى
أن يكون لي بيت
يطل على البحر
أجلس أمامه
مترقبا الصياد العجوز
الذي يغني لسفينته المتهالكة
، فأسرق منه اللحن
أنسج على منواله أغنية
أهديها لحبيبتي
وأمضي
الآن
لا بيت ورائي
إنما جثة طائر
أستدير ناحيتها
بنظرة حزينة

الباب الخلفي

خرجوا من الباب الخلفي للروح
ليسكنوا
في ذاكرة القرى

أحدهم
أمسك سنارة

وحاول اصطياد الفراغ
لكنه مات على صدر امرأة
عاشرت مائة رجل
ماتوا جميعا بالسكتة القلبية

وأحدهم
أشار إلى السماء
واحتضن شجرة
بين الضلوع
بعد أن فقد ذراعيه
في مشاجرة
على باب المترو
وآخرهم
حاول اصطياد الفراشات
لكنه مات بداء النسيان
تاركًا لأولاده
صورة له وهو طفل
يحمله أبوه
وفي يده نبوت الخفير

شعر

هشيم النخل

إبراهيم خطاب

التبست الرؤيا عليك
خلع الجنون
والنشاز
اكتشافك ليك
دهشة اللحظة
بدلنا جلدك بالذي منا نسيجه
فلا سواك
مالك
ولا سواك
مملوك برجفة الابتداء
منصوب بخياراتك هوى مرسل
إليك
فالبس اللهجة مراوغة في حطتك
بالأرض
ذات الرجع

حجج
الواهنين
حين خطت القدم الكليلة بجمالك
مسراها مهبط دفتين للقاع ورق
توراتي
ينصبها جلال وصاباه
اتحزمت سؤالاتنا بالواشي العلي
فانتزعت النخل الخطوط
جماره م الأعين
هتف اللي ما كانت سريرته حنجره
سماع
بالنهر
بالمطر الرعيد
جبل انكساراتكم عليكم
خزيكم
نبوءة الامتثال
لا عاصم اليوم من هطيل المنفى
تحتشد فيك استكاناتك ملا ـ
مراوغ
وكأنها
حركة
تستسلم النيات
حروفك
جسيدك
باشراتك السرية
ورق الخطي
ف توبه دهس

كنت المستكين ف رجوعك
مسك بصيص الصولجان
عمدا
ونظرت نفسك
فالتبست
ف غيرك
فتخذ خيالك ف الجبال
إن شئت
سكني
ربما فتقت نطاقينها
نهارات العبيد
استحلفت فضاواتك
اللا شي
شجر هيولي
يمسد الرحمة
رغيف
ويوزع
على حضاره
فيها العشيرة اهجريني من نسابيكم
ما كان على طيني حرج
حين فر سابيكم
غزلان هواكم عنت
لما انتشت
بإيدكم
عين الحقيقة
غفت
لصفار سنابلكم

وحيد

وأفضل ف بعدك وحيد..
مراكبى..
وتايهه منى الشطوط
مدينة حدودها الدموع..
وليلها تابوت...
مدينة .. بعيدة
شتاها.. خريفها
ربيعها.. صيفها
غريقة ف دموع..
..
وأفضل ف بعدك.. مدينة كسولة
مناها تنفض ركام التراب
تفتح عينيها.. تمطع إيديها
تطوح تعبها..
مناها تعيط .. تخفف دموعها
تحس ابتسامها
مناها ف أيدين
تطبطب عليها
تريح جراحها
الحزينة الأليمة..
وأفضل ف بعدك سراب
وسرب مهاجر بعيد
ولاعرفش أرضه
طاير...
يلف المدى طوله وعرضه
(تعب) لكنه لسه
فى تيه السحاب
وعامية عنيه شوية ضباب
مره تهده رياحه الحزينة
ومرة يهده الأسى والعذاب
يحاول يغني
لكنه جريح

شعر / عصام عبد القادر

انحناء

مطر خفيف يتساقط بالخارج، وهواء يناير البارد يلفع الأجساد ويخترق العظام.. دخلت هرباً من لسعة البرد... احتوانى المكان... سقف مقبب عال مزدان بصور كائنات سماوية مجنحة يتوسطها رجل جالس على العرش ممسك بكرة فى يمينه.. زجاج النوافذ المعشق بالألوان الأزرق والأخضر والأصفر والأحمر.. شموع مضاءة أمام صور كبيرة لأناس رحلوا.. رائحة البخور التى تملأ المكان فيما يتهادى صوت رخيم خاشع .. يرتدى صاحبه حلة بيضاء موشاة بخيوط ذهبية لامعة، وتستقر على رأسه عمامة بيضاء كبيرة رصعت بفصوص من أحجار كريمة مختلفة الألوان زينت حوافها بخيوط من الذهب الأصفر اللامع..

«لا تحبوا العالم ولا الأشياء التى فى العالم!؟

تأملت ملابسي.. أثاث بيتى.. كتبى القديمة.. ملابس زوجتى وأطفالى..

انفض الجمع وخرجنا.. استقبلنى هواء بارد ومطر.. عربة فارهة تنتظر صاحب الصوت الرخيم.. هوى فوق مقعد وثير .. وأشار للسائق بالإنصراف...

انحنيت ..وأفسحت له الطريق.

صفوت فوزى

لا أريد الكتابة أو القراءة

الآن حبيبى لا أريد الكتابة والقراءة.

الآن حبيبى أقول لك قلمى جف من كلمة بحبك.

لا أريد حبك أبداً.

أحببتك حبا صافي.

والله يعلم ما فى قلبى لك.

رحلت وتركتنى وأنا فى حاجة إليك.

جرحتنى وأنت مدرك بجرحى.
جرح عميق لا يوجد لها داء أو دواء.
الآن حـبـيـبى حـبك فى قلبى مـثل
المرض الذى لا يشفى منه أبداً..
أنت وردة سوداء ولكن...
أننى سـوف أحارب نفسى لأجل أن
أترك حبك من قلبى.
لماذا أنت تجـرحنى هل فـعلت شىء
مـعك سـوى أننى أحـبـبـتك لا بل
عشقتك.
أننى لا أعلم بما أصفك أنت.
يا إلهى أشهد أنت على حبى له..
وعلى جـرحـه لي... أشـهـد يا قـمـر
أنت على حبى له.. وعلى ظلمه لى....
أشهد أنت على حبى لك.

دعاء عبد المنعم توفيق

وتعود تقصف من جديد..

أضراس عربة مدلهمة .. جليدية
امتدت حرائق
أذرعا أخطبوطية
تلتهم المدينة
بأنهارها.. بأشجارها
بدورها ودروبها
بشمسها القانية العينة
وتوقفت
وترجلت منها كاهنة المعبد
وأقبلت بخطوات وئيدة
من حولها تهمى السماء وترعد
تلتحف أجنحة الغربان سودا مقيته
أقبلت
فى عينيها حفر الجحيم
فى عباءتها.. كل أشواك
كل أشراك
كل.. كل.. أوحال الطريق
بين يديها سفر قديم
وتقف فى قلب المعبد
تقصف..
تقرأ وتغمغم..
وتعود تقصف من جديد
تمنح الأشقياء والمجرمين البركة
وتتصاعد أبخرة بخور المعبد العطنة
تمتد كى تخنق الصغار
فنتسلل عبر المجرمين

ندس أيدينا بين أيديهم القذرة
علنا نقتبس البركة..!!

ونمتهن تأبين كرامتنا
لنشرى قلوبا صدئة
ونمتهن حفر القبور
وفى المعبد الوثني
حرق أعود البخور
ونمتهن الرقص على بقايانا
والاحتفاء باللهو والعبث
بجراحنا وشكوانا
وتنشر كاهنة المعبد عباءتها
قاصفة
أنتم حراس المعبد المخلصون
عليكمو فى كل لحظة بالصلاة
بالقرابين والبخور
لعلكم تتطهرون...!
لعلكم عن جهلكم وذنوبكم تكفرون

دعاء حسين بدوي
المنصورة الدقهلية

إشارات

فاروق شوشة

أحمل فى قلبى وعقلى الكثير من الحب والتقدير للعزيز فاروق شوشة، وقد بلغ فاروق هذا العام ٢٠٠٦ السبعين من عمره المديد إن شاء الله، وهى مناسبة طيبة لكى يقال عن فاروق شوشة بعض ما يستحقه وهو كثير.

فاروق شوشة هو «زهرة» جيلنا الذى لم يختلف عليه أو معه أحد، ويرجع ذلك إلى إخلاص فاروق فى العمل والإنتاج الأدبى والفكرى والإعلامى مع ترفعه التام عن الخوض أو التوسع فى العلاقات الشخصية وهذا هو السبب نفسه فى أن إنجازات فاروق شوشة كثيرة من ناحية الكم، كما أنها مرتفعة القيمة من ناحية الكيف والنوع. وفاروق شوشة صاحب هذه المواهب جميعا، لأن التعدد يؤدى إلى التشتت والحرمان من التركيز، ولكن فاروق شوشة نجا من هذه المعادلة القاسية، فهو متعدد المواهب. نعم. ولكنه باجتهاده وإخلاصه وحرصه الرائع على استثمار وقته وقدراته استطاع أن ينجح فى كل الميادين التى امتدت إليها مواهبه. فأمسيات فاروق الثقافية فى التلفزيون هى دائرة معارف كاملة وبديعة لعصرنا الثقافى بكل قضاياه ومشاكله وشخصياته، أما برنامجه الشهير الذى بدأه منذ سنة ١٩٦٧ - فيما أعلم - أى منذ حوالى أربعين سنة وهو «لغتنا الجميلة» قد أظن أن هناك ما يفوقه فى جماله وأصالته وبساطته، فهذا البرنامج هو «القاموس العصرى المحيط» للجماهير العربية فى كل مكان، ليس بما فيه من معلومات موضوعية فقط بل بما فيه من فن أيضا، ويمكننا أن نقول بلا تردد عن «لغتنا الجميلة» إنه برنامج أدبى لغوى موسيقي، وعن طريق هذا البرنامج استطاع فاروق شوشة بصوته القوى الجميل الذى هو قطعة من صوت طه حسين أن يكشف لنا بصورة يومية عن العبقرية الموسيقية للغة العربية.

وفاروق شوشة أستاذ من أساتذة الإنصاف فى هذا العصر، والإنصاف لا يصدر إلا عن شخصية قوية دافئة تمشى بين الناس فى شخص فاروق شوشة، وكثيرا ما أقرأ على قلم فاروق أسماء أدبية عزيزة أحاطت بها ظروف قاسية مثل: وحيد النقاش وعبد الجليل حسن وغالب هلسا وخالد الساكت، ولولا وفاء فاروق الأدبى والشخصي، ولولا بصيرته وأمانته لكان مصير كل هذه الأسماء الكريمة هو النسيان الكامل.

وفاروق - بعد ذلك وقبل ذلك كله - شاعر كبير، وهو فى المقدمة من شعراء عصرنا أصحاب الشخصيات القوية المتميزة، وأعماله الشعرية الكاملة التى صدرت فى مجلدين كبيرين منذ عام تقريبا هى ثروة من الشعر الرائع والتجارب الإنسانية والفنية الفريدة.

وأحب أن أشير هنا إلى المنصب الثقافى الذى يشغله الآن فاروق شوشة إلى جانب إنتاجه المنتظم فى الشعر والنقد، وهذا المنصب هو منصب «الأمين العام للمجمع اللغوى» وفى رأيى أن هذا المنصب هو المقابل الثقافى لمنصب الأمين العام للجامعة العربية، والكثيرون لا يلتفتون إلى هذه المقارنة لسبب واحد هو أن الثقافة فى عالمنا العربى ماتزال للأسف الشديد أقل أهمية من السياسة، رغم أن الثقافة عندنا هى التى «تجمع»، أما السياسة فهى التى «تفرق».

وأخيراً أحب أن أقول إن التعريف الحقيقى للمثقف كما تعلمناه من الكتب ومن الأساتذة أيضا هو «الإنسان النبيل» وفاروق شوشة هو المثقف بهذا المعني، أى أنه مثال حى للإنسان النبيل، وهو دليل قوى على أن الذين يعتذرون عن سوء أخلاقهم بأنهم فنانون هم كاذبون ، فالفن الجميل يرتفع بالأخلاق ولا يهبط بها على الإطلاق.

رجاء النقاش

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

مايو ٢٠٠٦ - العـــدد ٢٤٩

محمد الماغوط: الكَمَان والعاصفة



إعاقة المجتمع المدنى

الشاذلى: سكة العشق الجميل

مندور: النقد معركة سياسية

ثورات المستضعفين فى الإسلام

أدب و نقد

عدد مايو ٢٠٠٦

أول الكتابة

الوردة في الحديقة

الحديقة ممتلئة بالورد.. بيضاء وصفراء، حمراء زرقاء ووردية، برتقالية بنفسجية وقرمزية، هكذا تشكلت رغم أنها سقيت كلها بماء واحد، وانزرعت جميعا في تربة واحدة طميها واحد، سطعت عليها الشمس الواحدة وتنفست هواءه.

للوردة سرها إذن.. لعله يكمن في الاختلاف والفرادة ويخاصم من البداية كل سعي للتنميط حتى لو كانت الطبيعة نفسها تتطلع إليه.. هكذا هو كل كائن حي، إنه فريد في ذاته حتى لو انسحقت فرادته تلك بقوة قاهرة ما فإنه يظل يفصح عما يميزه ولو بطرق مراوغة. حتى النمل حين راقب العلماء سلوكه تبينوا أيضا تنوعه الهائل واختلاف حركة كل نملة عن الأخرى رغم التشابهات الكثيرة.. والانضباط الصارم وتوزيع الأدوار.

ما بالنا إذن بالإنسان الذي قال عنه "شكسبير": أي تحفة فريدة هو... وكان وهو يكتب ذلك البيت الأصيل من الشعر يتحدث عن مطلق الإنسان لا عن ملك أو امبراطور.. كان يستدعي الصيادين والرعاة.. الحدادين والنجارين والمهرجين وحتى العاهرات.

ولكن كاتبا كبيرا مثل "يحيي حقي" رأى في روايته "قنديل أم هاشم" الجمهور ككتلة واحدة صماء تكرارية ساكنة.

ولا غرابة إذن أن يقارن بينها وبين النمل والرمل وهي شاردة من بؤسها وتخلفها، وقانعة بأن الظلم عقاب على آثام ارتكبتها)، والجمهور شخصية جماعية جاهلة مفعول بها "كتلة سقطت من شجرة الحياة فتعفنت في كنفها" ويمكن للمرء أن يتساءل هل هو الغضب من البؤس أم احتقار البائسين؟

لكن بوسعنا أن نجد في هذه النظرة للبشر كجماعة آثار الرؤية المثالية الرومانسية التي تغلفها فلسفيا نزعة أنثروبولوجية ترد المجتمع كله إلى ميول الناس الطبيعية البيولوجية وتنفي عوامل تطوره الاجتماعية العميقة والدور الحاسم الذي تلعبه هذه العوامل في نمو الإنسان وتشكله وبخاصة موقعه الطبيعي من محيطه.. وبيئته الثقافية والتغيرات البطيئة أو العاصفة التي يعرفها هذا المحيط بكل مكوناته..

ومن مثل هذا السياق تبقى صفات الإنسان ثابتة ومن هنا ينبع التشابه والتكرار مادام العنصر البيولوجي حاكما هو نفسه، ويأتي المكتسب الاجتماعي في مرتبة متأخرة.. ويبدو هذا الإنسان المجرد ككتلة من العواطف والمشاعر والانفعالات والأفكار والأوهام الثابتة الجوانية التي تسم تكوينه الوجودي ومن شأن هذه الرؤية أن تبرر الظلم باعتباره فعلا خفيا غامضا نابعا من نزوع إنساني فطري دون جذور اجتماعية أو استغلال طبقي ينهب فيه البعض فائض عمل الأغلبية.

يقول يحيي حقي "ما هذا الظلم الذي تشكون منه؟ ما هذا العبء الذي يجثم على الصدور جميعها؟ ومع ذلك فعلى الوجوه كلها نوع من الرضى والقناعة وما أسهل ما ينسون".

ولعل "يحيي حقي" برؤيته هذه لما يسميه الرضا بالظلم أن يكون واحدا من المنظرين لفكرة شائعة تقول بأن الخنوع هو خصلة مخلوقة مع الشعب المصري وبالأمس سألني صحفي أجنبي: إن كان الشعب المصري حقًا خواقًا بطبيعته؟ وهو ما سبق أن قال به "المقريزي حين نقل ما روي عن "عمر بن الخطاب" أنه سأل "كعب الأحبار" عن طبائع البلدان وأخلاق سكانها فقال:

إن ا تعالى لما خلق الأشياء جعل كل شيء لشيء فقال العقل أنا لاحق بالشام، فقالت الفتنة وأنا معك، وقال الشقاء أنا لاحق بالبادية فقالت الصحة وأنا معك. وقال الخصب أنا لاحق بمصر فقال الذل وأنا معك".

تشرنق "يحيي حقي" في نظرته الرومانسية المثالية للعالم باحثًا عن انسجام مستحيل يتوافق فيه الظالمون والمظلومون حتى إنه قال عن المحتلين "أخوتنا"، على اعتبار أن الغفران هو صنو هذا الانسجام المنشود في عالم متنافر الأجزاء محتقن بالآلام والانقسام.

ولم تستطع نظرته – رغم صدقها الشخصي – أن تنفذ إلى ما وراء الظاهر من خنوع "النمل" ومذلته وتشابهات الرمل وتكراره كما وصف هو الشعب. ولم أعثر أبدا من أعمال "يحيي حقي" عن كتابة تتعلق بانتفاضة فبراير ١٩٤٦ التي اندلعت بعد كتابة روايته تلك بسنوات قليلة وتحول "جيش النمل" إلى جيش تمرد وعصيان ضد المحتل والقصر وكبار الملاك، وتراجع الذل الذي حمله الخصب معه إلى مصر كما قال "كعب الأحبار".. وتلونت مياه النيل حينها بدماء قتلى مذبحة كوبرى عباس وامتلأت السجون بالمعتقلين واندلع الغضب في كل مكان.

ورغم العذوبة والطيبة الصافية التي فاتها أن تلحظ في الطبيعة تنوع الورد واختلافها ونصاعة ألوانها وتباينها الذي يهزم التكرار فقد بدا عطف "يحيي حقي" على الجماهير منطويا على الازدراء والشفقة التي تعيد إلى الأذهان تعالى الأتراك المعروف على الفلاحين المصريين، على اعتبار أن الأتراك كانوا حكاما والفلاحين محكومين. يقول الكاتب "حركة النمل تتعارض وتتحاذى وتضرب في كل اتجاه".

وحين وقفت الباخرة لدى عودة بطلة "إسماعيل" إلى مصر بعد أن درس الطب في أوروبا "أصبحت جثتها فريسة لجيش من النمل يهاجمها".. إنها الشفقة الممزوجة بالقرف.

ويقول "إسماعيل" لاحقًا في صيغة النداء الملتاعة مخاطبا هذا الجيش البائس، ناسيا أن ثمة أيضا فرادة من القدرة على الإيذاء:

"تعالوا جميعا إلى.. فيكم من آذاني، ومن كذب على ومن غشني، ولكن رغم هذا ما يزال في قلبي وكـان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم. فأنتم مني وأنا منكم، أنا ابن هذا الحي. أنا ابن هذا الميدان لقـد جـار علـيكم الزمان، وكلما جار واستبد كان إعزازي لكم أقوى وأشد".

فهل يمكن أن يمنح إنسان كل هذا الحب المشبوب إلى كتلة غائمة هي جيش النمـل؟ أم أن ثمـة أشـياء وأشياء تميز كل منها عن بعضها البعض تجعل للمحبة عينين ترى بهما إنسانية كل فرد على حدة.

أما الوجه الآخر لهذه النظرة المتعالية الممزوجة بالشفقة والاحتقار في أن فهو القول بارستقراطية الطبيعة، وهي فلسفة يروج لها المستفيدون من انقسام المجتمعات ومنها المجتمع المصري بين قلـة فاحشـة الثـراء وأغلبية فقيرة، وبينها طبقة وسطى مهددة في كل لحظة بالانحدار وتكافح بأيديها وأسنانها لتبقى مستورة.

فمن المستفيد؟ طبعا هم أصحاب الثروات الهائلة الذين يرون أن الغنى يستحق غناه وأن الفقيـر يسـتحق فقره، وأن عدم المساواة بين البشر هو الوضع الطبيعي، فالطبيعة كما تقول هذه الفلسفة نخبوية لأنها تنتقـي الأقوى والأجمل ومن ثم الأصلح فتتوجه على صعيد كل المخلوقات، والبشر هم أيضا مخلوقات ا تصطفي منهم الطبيعة الأفضل وهؤلاء المحظوظون المنتخبون من الطبيعة أو حتى من ا سبحانه هم عـادة الأقليـة بينما تظل الأكثرية الساحقة من الناس هي الجمهور هي "السفلة" على حد تعبير "شوبنهور" أو جـيش النمـل الذي أشفق عليه "يحيي حقي" ونذره للتكرار والتشابه ولكنه بدوره اصطفى منه بطله.

تزدهر هذه الفلسفة في أيامنا السوداء هذه وتتسلل إلى القلوب والعقول.. ولكن مروجيهـا ينسـون شـيئًا جوهريا ألا وهو أن الإنسان قد تميز عن كل المخلوقات بالوعي.. ولذا فإن العقل النقدي يفند هذه الفلسفة وهو يفككها ويعيدها إلى جذورها الاجتماعية ويزرعها في قلب المصالح التي خرجت هي تعبيرا عنها، ويحتمـي العقل النقدي في هذه العملية طويلة المدى بوعي متزايد للجماهير العاملة بحقوقها ومصالحها، وعـي يبتكـر الناس عبر فرادة كل إنسان فهم أشكالاً متباينة للإفصاح عنه، وابتداع صور للكفاح رافضة أي منطق يقـول إن ا قد وزع الأرزاق بهذه الطريقة حتى لو قال بذلك بعض الشيوخ ممن يستفيدون مـن الانقسـام فهـو سبحانه لا يرضى بأن تعيش ملايين في هذه الفاقة في ظل وفرة هائلة من الثروة، فهو ا الذي خلقنا جميعـا من نفس واحدة.

تاريخيا كان التنميط والنزعة النخبوية كوجه آلآخر لـه همـا الأب والأم الشـرعيان للفاشـية والنازيـة والعنصرية والصهيونية، إذ تتأسى كل هذه الفلسفات على فكرة تفوق جنس وانحطاط والأجناس الأخرى. وقد كان الإحياء المنظم لفلسفة "نيتشة" التي أقامت عليها النازية خيمتها الفكرية مقدمة لصعود "هتلر" على أسـاس التفوق العرقي للجنس الآري، وهي المنظومة التي نقلت عنها بهذه الطريقة أو تلك حركات عنصرية وقومية متعصبة في كثير من أنحاء العالم مفرداتها الأيديولوجية، وقد أخذت هذه الحركة تستعيد عافيتها مؤخرا بعـد أن كانت الفاشية قد تلقت هزيمة ماحقة في الحرب العالمية الثانية، وهي استعادة تتواكب مع تحول الرأسمالية العالمية مجددا إلى الاستعمار العسكري، ودخولها إلى مرحلة العولمة التي يصفها البعض بأنها مرحلة ما بعد الامبريالية.. التي تنتعش في ظلها العنصرية الصهيونية على أرض فلسطين وتبتلع الأرض وتقتلـع الـزرع

وتسحق البشر وباسم وعد إلهي للشعب المختار، وهو الوعد المزعوم الذي تتستر به المصالح الاستعمارية التي تحميها إسرائيل.

وفي هذه الطاحونة نفسها تصب عمليات إحياء النزعات الدينية الرجعية في كل الديانات سماوية وأرضية، وتفتح الباب واسعا في البلدان المتعددة الديانات والأعراق للصراع الطائفي والعرقي، فضلاً عن أنها تصلح ملاذًا للجماهير البائسة الجائعة والتي تجد فيها هروبا من التعاسة الواقعية على أمل الحياة الأفضل في الآخرة، أي أنها تنعش في اليائسين رغبة عارمة في الخلاص بالموت، بدلاً من الخلاص بالحياة.. والخلاص بالحياة يعني قبل أي شيء رعاية موهبة الحياة والدفاع عنها ضد كل موت، خاصة أن أيام الربيع التي نعيشها الآن تمنحنا فيضا من الألوان وردا وأشجارا يدعونا كلها للتأمل فيما كتبته عن الورد في أول هذه المقال، وعن معنى التنوع والفرادة والعالم الذي نحن جميعا مدعوون لصنعه على أساس منها، فلسنا نسخًا مكرورة وشائهة من بعضنا البعض، وليس بيننا من هو "طبيعيا" وبيولوجيا أرقى وأفضل من الباقين فالفرادة مخلوقة معنا تماما كما الورد، أما الرقي والتفوق فهو كدح وعمل من شروط عادلة.

إنه أوان الورد الذي يدعوني للتأمل من كل هذه المعاني والأفكار ولكنني لا أقول مع "سعاد حسني" إن الجو بديع قفل لي على كل المواضيع.. فالورود تتفتح.

المحررة

دراسة

زيف الصورة الذهنية
قراءة في تحولات الشخصية المصرية

وليد علاء الدين

لعله من الواجب قبل الخوض في استعراض مداخلتي التالية حول (الشخصية المصرية) أن أوضح أنني ما كنت لأهتم بهذا الأمر أو أفكر فيه لو لم أكن منتميا كلية إلى (مصر): هذا الكيان الذي نصطلح على تسميته بالوطن، والذي أحتار دائما في أمر ذلك الشعور الدافئ الذي يربطني به، رغم أنه لا يحقق لي ولكثيرين غيري الحد الأدنى من شروط المواطنة الكريمة.

ولا أجد لذلك من أسباب موضوعية سوى الوعي بأن الوطن ليس (أحوال الوطن)، وأنه ينبغي علينا قبل أن ننساق وراء مشاعرنا أن ندرك أن سبب انتمائنا إلى الأوطان مهما بدت قاسية، هو إدراكنا الخفي أن الوطن لا يتحمل تبعات ممارسات القلة التي تدير أحواله، مهما طال بقاء هذه الثلة وزاد فسادها.

وأضيف على ذلك أنني لا أنكر على (الشخصية المصرية) تمتعها بالعديد من الصفات الحميدة، كما لا أنكر أبدا ما للمصري من تراث عريق ومتنوع، ولا أنكر كذلك قدرته – أي المصري – على تحمل ما قد تنوء بحمله الجبال من ظلم وقهر واضطهاد وفساد منذ أقدم العصور وحتى الآن.

لا أنكر كل ذلك من أمور كفيلة بأن تثير في المصري الكثير من الشعور بالفخر والعزة لأنه مصري (بهذا المعنى)، إلا أن ما ألفت النظر إليه هنا هو ذلك التحول الذي طرأ على نمط منتشر من أنماط الشخصية المصرية – وسيكون هذا النمط هو مقصود التحليل فيما سيلي من المقال – يتجلى فيه الفخر والاعتزاز بصورة مرضية بدا أن الشفاء منهما في حاجة إلى وقفة وعي عام ونظرة موضوعية قبل فوات الأوان.

وسبب ذلك – في رأيي – أن ما يمتلكه المصري المعاصر من إحساس بالفخر والاعتزاز بمصريته ليس نابعا عن فهم وإدراك لحقائق الأمور، بل هو نتيجة لعملية مستمرة مورست عليه منذ سنواته المبكرة، تم (حشوه) خلالها بأفكار منزوعة من سياقها – حتى لا نقول مغلوطة – هذه الأفكار وإن كانت حقائق، أو جزء كبير منها هو حقائق، فهي بنزعها من سياقها العام كونت تصورا مشوها وناقصا ومفتقرا للحياة، جعلها أبراجا عالية فارهة، إلا أنها عرضة دائما للسقوط عند أول نفخة ريح، لأنها قائمة على سطح الأرض دونما أعمدة أو أساس.

فالشخص (المصري) المعاصر ينشأ منذ نعومة أظفاره في بيئة تتولى عملية تغذيته بأفكار حول تفوقه وتميزه، وتمنحه قشورا باهتة حول مجده التليد وحضارته القديمة التي لم تر الدنيا حضارة مثلها، وتغلق الباب أمام تعرفه على الآخر بصورة سليمة، ليصبح لا أحد خارج مصر، لا حضارة ولا فن ولا سياسة ولا أدب ولا... ولا... ليكبر المصري وتكبر معه أفكاره المتوهمة حول ذاته وشخصيته، تلك الأوهام التي لا يمتلك القدرة على مقاربتها بشكل واع – لكي لا نقول علمي أو منهجي – وبالتالي لا يمكنه التواؤم معها أو تمثلها أفعالاً وخصالاً تدفعه نحو الأمام، ناهيك عن صدمة اكتشافه أن ثمة آخرين كثر خارج (مصره) ولهم قدرات تفوق أو تقل أو تساوي ما له من قدرات.

تراكم هذه التصورات في ذهن المصري من شأنه أن جعل منه من ناحية: شخصية مثيرة لنفور الآخر إلى حد ما، قادرة على تحريك مشاعر الكراهية في نفسه بما تحمله من تصور فوقي متوهم حول ذاتها وتصور دوني متوهم حول الآخرين، ومن ناحية أخرى جعلها شخصية سهلة الانقياد وراء ما يستطيع أن يدغدغ تلك المشاعر فيها، إضافة إلى أنها أصبحت شخصية معرضة للإحباط عند أول محك عملي أو مقارنة واقعية تختبر مقومات العزة والفخر لديها.

هذا الإحباط هو التوصيف الأقرب للحالة التي تحدث عند مغادرة الشخصية المصرية لمحيطها الذي يحميها، ويشاركها أوهامها الذاتية المتضخمة: أي مصر نفسها، حيث تسمح شروط هذا المحيط بأن تظل هذه الشخصية هائمة في فراغ تخيلاتها حول عظمة المصري وقدراته الخارقة التي حتما تفوق الآخرين في كل شيء بداية من الجنس والفحولة الجنسية وانتهاء بالفهلوة والقدرة على صنع المعجزات.

ولأن حديثي هنا سوف يقتصر على الشخصية المصرية في تفاعلاتها خارج محيطها المصري، وهو الأمر الذي تابعته بحرص طوال فترة إقامتي خارج مصر، فإنني أكتفي بالإشارة إلى أن تصوري النظري يرى أن الفكرة نفسها تنطبق داخل المحيط المصري، ولكن الفارق الجوهري في رأيي أنها تتم في إطار قاعدة (الأولوية بين أكفاء)، وهو مصطلح استخدمه الدكتور جمال حمدان في إطار حديثه عن أمر آخر، إلا أنني وجدته يناسب تماما ما أود قوله في وصف الفارق بين شعور الشخصية داخل محيطها المصري، وخارجه، لتأكيد وطأة ما تحدثه صدمة المواجهة / الاحتكاك بما هو خارج هذا المحيط أو بمن هم خارجه (الآخر غير المصري).

من الجدير بالذكر أن نتائج هذه المواجهة لا تكون سلبية على طول الخط، بل إنها أحيانًا تخلق قوة دافعة داخل الشخص، فيعيد النظر في أمر ذاته ويقيمها وفقًا لمعايير العصر، ويستدعي من تركيبته جواهرها فيثبت جدارة وتفوقًا ونجاحا، ولكن يحدث هذا فقط لدى هؤلاء الذين يمتلكون القدر من الوعي اللازم للاحتفاظ بتوازنهم واستدراك الأمر وتغيير الاتجاه، عند التعرض للصدمة التي نعنيها: صدمة اكتشاف زيف الفكرة عند المقارنة أو الاحتكاك أو الآخر، وهؤلاء للأسف – مع وطأة التعبئة الفارغة – يمثلون القلة، ومن هذه القلة نرى هؤلاء المصريين الذين يتفوقون في (الخارج) إلى حد إظهار العبقرية.

ولكن لفساد النموذج العام، فإن قدرة هذه القلة على تحويل الإحباط إلى نجاح يتم نسبة أو إلصاقه بالوهم العام حول عبقرية الشخصية المصرية على طول الخط دون قراءة متأنية أو منهجية لأسباب تفوق هؤلاء التي لو تمت قراءتها بشكل منهجي موضوعي لكانت مؤشرات فعلية على الخلل المفزع الذي تمر به تلك الشخصية، ولأمكن لنا أن نحلل أسباب هذا النجاح لنحولها إلى نموذج يمكن إتباعه على المدى الطويل لنجعل من الاستثناء قاعدة.

باستثناء هذه القلة فإن المواجهة التي أشرنا إليها تنتج حالات كثيرة يمكن أن نقتبص منها ثلاث شخصيات باعتبارها نماذج بارزة، بين هذه النماذج يمكن تصنيف أطياف كثيرة ومتنوعة يمتاز كل طيف عن الآخر بأمور جوهرية، إلا أن جلهم وإن بدوا أقل تشاؤما، ربما يقعون في واحد من هذه التصنيفات الثلاثة أو يدورون في فلكها، باعتبار أن تصنيف القلة الأول هو الناجي الذي علينا أن نسعى لزيادة رقعته ومساحته بشتى الطرق الممكنة.

وفيما يلي محاولة لتوصيف هذه النماذج، ربما لن تنجح في الفرار من أسر المبالغة التي يستدعيها عادة الحديث عن أنماط من البشر تعيش بيننا، كما أنني في البحث الأصلي أتبعها برصد لعدد من الأمثلة العملية على كل منها لتقريب الصورة من ناحية.

ولإزالة أية شبهة للتجني قد تكون أوقعتني فيها محاولة صياغة الأفكار بالكلمات من ناحية أخرى، وهو أمر لن يتسع المجال له هنا.

شخصية المحتال:

أو من زاوية نظر أخرى شخصية الـ(Surviver) الذي تنحصر مهمته في أن يبقى حيا بعد انقضاء حادثة ما، وهو تحول يصيب الشخص فور اكتشافه أنه لا يمتلك من القدرات العملية أو المقومات الحقيقية ما يتفق والصورة الذهنية التي يمتلكها حول نفسه، ولكنه لا يستطيع نقل هذه المعلومة لتصبح معرفة ترقى إلى مستوى الوعي ليعمل من خلالها على تجاوز أزمته، فيقوم بتدريب نفسه والتعلم والتقاط المهارات الكفيلة بانخراطه على الأقل في الحياة بغض النظر عن أن يصبح مميزا أو غير ذلك.

تجد ذلك الشخص يركز كل مهاراته وقدراته في المعارضة الفارغة أو الإصرار المبالغ فيه على صحة ما يقوم به من أعمال، أو رفض الآخر بحماقة واعتباره أقل منزلة منه، وهو يوجه كل معرفته في اتجاه التحايل

على ما يعترضه من أمور، فقط لتجاوزها وليس لاحتوائها، والتجاوز هذا في المعنى الذي أقصده هو عبـور الأمر، بينما يشمل الاحتواء عبور الأمر وتحويله إلى معرفة مكتسبة ضمن تركيبة الشخصية.

ومعنى ذلك أيضا أن هذا الشخص لا يضيف إلى شخصيته مهارة جديدة بتحايله على الخروج من المأزق، فهو يخرج من المأزق بالحيلة سطحيا كما مر به، دون أن يضيف إلى الخبرات الإيجابية لديه جديدا، بل يزيد من رصيد قدرته على التحايل، فتتأكد لديه الصور الذهنية الزائفة عن كونه مميـزا وقـادرا علـى تجـاوز المشكلات بالفهلوة.

شخصية (الكامن):

وهو الشخص الذي يفضل عدم المنافسة داخل الميدان، ولكنه لا ينسحب منه، ويبقى منطويا على ذاته.

وهو لم ينسحب لأنه لم يعترف بفساد الصورة الذهنية التي عاش عليها، ولم يعترف بأسباب فشله الحقيقية، وإنما هو انطواء يتضمن قدرا من الغضب على الدنيا التي لا تعترف بالعبقرية ولا تعطي لكل ذي حق حقه، وتكيل بمكاييل غير عادلة، وغير ذلك من تصورات.

هذه الشخصية المنطوية لا تنسحب كما أسلفنا من الميدان، وتظل كامنة في أي مكان يتوفر لها، بمهـارات معطلة ذاتيا، (أي أنه لا يخلو من مهارات إلا أنها تعطلت في إطار نمط الكمون الذي اختاره لنفسه)، ونفسية معتلة تلعن الزمن والظروف، وتهزأ من كل آخر قادر وفاعل، ولا تعترف بمهارة هذا الآخر بل تعللها بجور الزمن الذي لا يفرق بين الرجال.

هذا النموذج: الكامن، يتضمن أطيافًا عدة مثله مثل بقية النماذج، فتارة تراه شخصا متعاليا علـى الآخـر تماما، لا يكاد يراه، إذا كانت الظروف تسمح له بذلك، وهو بهذا يعوض ما يشعر به من صـدمة المقارنـة، وتارة تراه شخصا متملقًا ومداهنًا للآخر بشكل مبالغ فيه، يضمر في نفسه رفضا شديدا لهـذا الآخـر الـذي تضطره الظروف إلى مداهنته شخصا لا يرغب في أن يشعر بوجوده أحد، يمضي ساعاته وأيامه في ممارسة رد الفعل وتنسيقه وليس الفعل والمبادرة...

وهكذا.

شخصية (المنسحب):

وهو الشخص الذي تصعقه نتيجة المقارنة بين الصورة الذهنية التي عاش عليها طـوال حياتـه، وبـين القدرات الواقعية لهذه الصورة على محك الفعل.

لسبب أو لآخر تختار هذه الشخصية أن تنسحب فورا من خوض المعركة، ربما لأنـه تمتلـك (نصـف وعي)، يسمح لها بتعرية (نصف الحقيقة)، ولا يسمح لها بالقدرة على تحويل هذه المعرفة إلى قـوة دافعـة، فتزداد وطأة الصدمة عليها، لتصبح صدمتين: صدمة اكتشاف الشخص زيف الصـورة الذهنيـة، وصـدمة تصوره لما يتطلبه تغييرها من جهد لا يستطيع بذله، فتكون النتيجة الانسحاب الكامل، فلا هو تمكين مـن أن

يصبح (المحتال) كالنموذج الأول لأن القدر الذي يملكه من الوعي يحول بينه وبين لعب هذا الدور باحتراف، ولا هو أمكنه الكمون كالشخصية الثانية للسبب نفسه (نصف الوعي) فيكون الخيار الأقرب هو الانسحاب.

وعادة ما تكون الصورة المثالية لهذا الانسحاب العودة إلى المحيط الذي يشاركه خيالاته عن العبقرية ولكن للأسف فإن هذا النموذج يظل ما بقي له من حياة مشروخًا، لا هو حاق في أفق مغادرة الوهم، ولا هو تمكـن من العودة إلى حالة الاستقرار في محيطه الأول.

ويمكن ملاحظة هذا الأمر بكثافة على فئات من العائدين من العمل في الغرب أو في الخليج لعدم قـدرتهم على النجاح وفقًا لمثال القلة (الناجية) أو الانخراط وفقًا لمبادئ الشخصية الأولى (المحتال) أو الكمـون كمـا يحدث مع الشخصية الثانية (الكامن).

ويتبدى ذلك الانسحاب في أنماط السلوك التي يتبعها هؤلاء في الحياة بعد عودتهم إلى محيطهم الأصـلي، وعادة ما تصيبهم الأمراض العضوية الناتجة عن حمل نفسي رهيب، أو يقضون بعد سنوات قليلة من العودة إلى محيطهم، أو ينخرطون في أمر المتعصبين، سواء كان هذا التعصب دينيا أو فكريا لأنهم يرو نفي العودة إلى الأصول والماضي وإلغاء الآخر ومصادرته ومحاولة تنميطه بنمطهم أو إقصائه من منظومة التفكير مـا يريحهم من عذاب هذا الشرخ الذي أصابهم إلى غير التئام، كما أن هذا الانتماء إلى الماضي قد يظهـر فـي أشكال من النكوص النفسي والدخول في حالات نفسية مرضية.

* *

قبل الانتقال إلى محاولة تقصي إرهاصات هذه التحولات في التاريخ، أجد واجبا التأكيد على أن توصـيف النماذج الثلاثة السابقة لا يعني أنها النماذج الوحيدة أو أنها تتسع لتشمل جميع المصريين، إلا أنها كما رأيتهـا تستوعب عددا كبيرا منهم، وإن لم يعن ذلك انطباق جميع التفاصيل النظرية لكل واحدة على كـل شخصـية مصرية، فإن هناك أطيافًا كثيرة ومتعددة كما ذكرت سابقًا تتداخل مع هذه النماذج وتتقاطع.

كما أن تتبع هذه الصفات لا ينفي أو يتعارض بحال مع أن المصري بالفعل مميز، وأن مـن شـأن هـذه الأمور أن تعطل ميزاته وقدراته ومهاراته الخاصة، تلك المهارات والقدرات والخبرات التي لا جـدال فـي كونه قد اكتسبها بفعل التجارب والمحن والظروف التي مر بها – مثله في ذلك مثل باقي الشـعوب – إلا أن التجارب في حالته امتدت نسبيا في الزمن كما كانت قاسية وغزيرة ومتنوعة، ولفرط قسوتها تلك فإنها كانت كفيلة بتحويله إلى شخصية منكسرة وفاقدة للثقة، وربما أن رغبته في مقاومة هذا الانكسار ساهمت بشـكل أو بآخر مع صحبة أخرى من العوامل في تحوله إلى تلك الأنماط محتميا من قسوة الانكسار وصـدمته بقشـرة زائفة ساهم في تكريسها مناخ عام وممارسات توالت على مر التاريخ.

كما ينبغي التأكيد على أن هذه الملامح لا يمكن أن تكون مقتصرة على المصريين بعيـنهم دون شـعوب الأرض، وإلا أنزلقنا في فخ الوهم من زاوية أخرى، فهي لا بد موجودة بشكل أو بآخر ولأسباب ومواضعات مختلفة أو متشابهة لدى كثير من شعوب العالم، وربما أن عارض الفخر الزائف هذا عامل مشترك بين جميع الشعوب العربية تحديدا، وهو ما يلمسه المغترب في بلد يضم جميع الجنسيات العربية، فالعراقي مثلاً يعتقـد

أنه صاحب أقدم حضارة وأن اكتشاف العراقي القديم للعجلة يعني أنهم أصحاب أول حركة في العالم، وينظر إلى الجنسيات الأخرى من العرب نظرة دونية أو حاقدة أو ناقدة، واليمني يرى أنه أصل اللغة وبالتالي الحضارة، ولا يقل في ذلك اللبناني والسوري والمغربي، ولكل أسبابه وأوهامه، بينما الشخصية الخليجية تمارس الآن نوعا من التعالي الشكلي على الجميع، ولكن ليس داخلاً في إطار اهتمامي – على الأقل الآن – تقصي هذه الملامح في شخصية أخرى غير المصرية.

* *

رؤية تاريخية:

لعله من الصعوبة بمكان أن نحدد تاريخ بداية الممارسات التي انتهت بالشخصية المصرية إلى هذا الوضع، أو هددت بتفشيه، إلا أن البعض يعيد نشوء فكرة (القومية المصرية) إلى فترة وجود الحملة الفرنسية، والمقاومة الشعبية لها، وما حدث كذلك من مقاومة الشعب للمماليك وللوالي العثماني إلى أن وقع الاختيار على محمد علي.

وربما كان الرافعي في كتابه (تاريخ الحركة القومية) هو أول من ربط بين مقاومة المصريين للحملة الفرنسية وما أعقبها حتى اختيار محمد علي، وبين ولادة الشعور بالقومية المصرية، فقد أشار إلى أن "نابليون قد استثار الروح القومية المصرية، ولم يسبق لفاتح قبل ذلك العصر أن يشيد بمكانة مصر وعظمتها ويوجه خطابه إلى المصريين وبعدهم بأن يكونوا أصحاب الحل والعقد في البلاد" [١].

بينما منح لويس عوض فكرة القومية المصرية ميلادا آخر [٢]، حين ربطها بالمذكرة التي رفعها (المعلم يعقوب المصري) إلى الإنجليز، والتي تضمنت مطالبة بحكومة مصرية مستقلة، معتبرا بذلك أن (يعقوب) – الذي كان يعمل لصالح الفرنسيين وقتها فمنحوه لقب جنرال، والذي تدور حول شخصية شكوك كثيرة – هو صاحب فكرة القومية المصرية.

وفي كلتا الحالتين فإن ما اعتبره البعض بدء إحساس المصريين بذاتهم، هذا الإحساس الذي سوف ينمو بعد ذلك ليتخذ أحيانًا أشكالاً غير صحية، لم يكن نابعا من إيمان المصريين بذلك، أو نتاجا حتميا لممارسة المصريين العملية للحياة ورؤيتهم لجوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية فالواضح أن ميلاد هذه الحركة – إذا جاز استعمال هذا المصطلح لوصفها – جاء باعتبارها بديلاً رأى الفرنسيون أنه الأفضل لمصر بعد رحيلهم عنها لكي لا تستفيد من رحيلهم قوة منافسة لهم، فإذا كان الرحيل ضرورة، فلتكن إذن (مصر للمصريين).

كما أن الإشادة بعظمة مصر وحضارتها التي استخدمها نابليون في خطاباته للشعب المصري يمكن أن نعتبرها من قبيل مغازلة هذا الشعب لاستقطابه وتحييده وكسر شوكة المقاومة المتوقعة منه.

وقد أشار الدكتور أحمد علي المجدوب في كتابه (الوهم والحقيقة في الفكر المصري الحديث) إلى أن إعجاب الرافعي بنابليون يعد من قبيل التعصب لفكرة القومية المصرية "إلى الحد الذي يجعل الرافعي يغفر

لهذا المحتل كل جرائمه وآثامه في حق مصر وأبنائها لمجرد كلمات لا قيمة لها أثبتت الأحداث التي سبقتها والتي لحقتها كذبها".

أما ما تضمنته مذكرة (الجنرال يعقوب) الذي نسب إليه لويس عوض فكرة القومية المصرية، فإنه يقدم دليلاً قاطعا على أن هذه الدعوة ليست نتيجة طبيعية لممارسة عملية واعية، يقول في تلك المذكرة: "إن إنشاء هذه الحكومة لن يكون قط نتيجة لثورة استحدثها نور العقل أو إخمار المبادئ الفلسفية المتصارعة، ولكن تغييرا تجريه قوة قاهرة على حياة قوم وادعين جهلاء يكادون لا يعرفون في الوقت الحاضر إلا عاطفتين تحركان الأخلاق: المصلحة، والخوف" يقول: "إن طول استعباد المصريين تحت يد الترك والمماليك قد حرم مصر من النور الكافي لتكوين رأي عام بصير يمكن أن يخرج منه عمل سياسي لتغيير نظام الحكم".

وبغض النظر عما تم إطلاقه على (الجنرال يعقوب) من صفات الخيانة والعمالة وغيرها (أنظر كتاب الدكتور أحمد علي المجدوب: الوهم والحقيقة في الفكر المصري الحديث)، لأنها في حاجة إلى نظر وفحص على مستويات أخرى فإننا نجد في مذكرته التي استند إليها لويس عوض في تنصيبه أبا لفكرة القومية المصرية إشارات واضحة إلى ما أوردناه سابقًا من صفات الشخصية المصرية، فالمذكرة عبارة عن اجتهاد (فهلوي) يهدف إلى إقناع الطرف الآخر بما يرغب فيه، فلأنه يخاطب الإنجليز فهو يرى أن "أية حكومة تحكم مصر تفضل حكومة الترك" ويقنع الإنجليز بأنه "انضم إلى الفرنسيين بدافع من رغبته الوطنية في تخفيف آلام مواطنيه" وأن "الفرنسيين خدعوهم"، ولهذا "فالمصريون الآن يحتقرون الفرنسيين احتقارهم للترك فيما مضى"، مؤكدا أن "الفرنسيين جعلوه يعتقد أن بلادهم أقوى بلاد أوربا" وأنه "لم يكن يعرف شيئًا عما لإنجلترا من قوة بحرية عظيمة"، ومع ذلك فقد كان يعلم "أنه بغير تأييد بريطانيا العظمى فإن رغبته في أن يرى وطنه يتمتع بالاستقلال مقضي عليها بالفشل". ثم يؤكد يعقوب أنه لا داعي للخوف من دفاع المصريين عن استقلالهم، لأنهم لن يتمكنوا من توجيه هذا الدفاع ضد الأوربيين إلا بعد وقت طويل، عندما تصبح القوة القومية منظمة وتكون قد اكتسبت الاحترام، إلا أن هذا الدفاع (القومي) سيكون ضد الترك والمماليك، وفي هذه الحالة "نعتقد أن الدول الأوربية يمكنها أن ترد عنهم كل عدوان يقع على مصر، وبالإضافة إلى هذا ففي إمكان المصريين أن يستخدموا على حسابهم قوة أجنبية مساعدة مؤقتة يتراوح عددها بين ١٢ ألف رجل و١٥ ألف رجل يكفون وزيادة لإيقاف الترك عند الصحراء ولتحطيم المماليك في داخل مصر، وستصبح هذه القوة نواة القومية المصرية" (تاريخ الفكر المصري الحديث – الجزء الأول).

من الواضح إذن أن فكرة القومية المصرية لم تكن إلا نتاج صراع قوتين كبيرتين على مصر، الفرنسيون من جهة والإنجليز من جهة أخرى، ولم يكتب لهذه الفكرة أن تتحقق أو أريد لها ألا تتحقق، إلا أنها عاشت في ثنايا كل الحكومات التي تعاقبت على حكم مصر بعد ذلك بدءا من محمد علي الذي أفاد كثيرا منها ومن مثيلتها: القومية العربية، في التكريس لحركته الاستقلالية عن الباب العالي، حيث أن الأولى كانت تضمن له حكم مصر حكما مستقلاً بينما الأخرى تضمن له حكم الأقاليم العربية التابعة للخلافة بالإضافة إلى مصر.

ولا داعي هنا للخوض في تفاصيل المخططات والمؤامرات التي كانت تحاك في ذلك الوقت من أطرافهـا الفاعلة أو الفرعية، لأن الهدف هو قراءة آثار تلك السياسات على نمو الشخصية المصرية، وما تم تمريـره إلى بنائها الثقافي من أفكار لكسبها أداة لهذا الطرف أو ذلك فيما يتم التخطيط له.

وتحفل الكتابات التي تناولت تاريخ مصر في تلك الفترة بإشارات تفيد بأن المصريين لم تكـن لـديهم أي ارتباطات نفسية بتاريخ مصر القديم تدعوهم إلى تقييم ذواتهم على أساسه، ومن أهم هذه الإشارات مـا ورد في كتاب (وصف مصر) الذي كتبه علماء الحملة الفرنسية نفسها التي يبدأ الحديث عن القومية من عنـدها، وكذلك ما أوردناه سابقًا من وصف الجنرال يعقوب المصري المصريين بأنهم "وادعـين جهـلاء يكـادون لا يعرفون في الوقت الحاضر إلا عاطفتين تحركان الأخلاق: المصلحة، والخوف".

وإذا كان هذا الاعتراف السابق بعدم وجود ارتباطات نفسية يتطلب قدرا ما من الاعتراف بجهل العامة من المصريين حتى ذلك الوقت بتاريخهم وحضارتهم بعيدا عن الخوض في أسباب هذا الجهـل التـي لا يخفـي معظمها، إلا أن غياب هذه الارتباطات النفسية يصلح كذلك أن يكون مؤشرا للحكم على الشخصية المصـرية (آنذاك) بالسوية والاعتدال، فالمصري إذا لم يكن يتحرك فيما أورده التاريخ حوله من ثورات علـى الظلـم والاستغلال من دوافع مغلقة على تصور وهمي لذاته بل كان ينطلق من مبادئ ومشاعر إنسانية عامة دافعـا لظلم أو مطالبا بحق مغتصب في أرض أو رزق أو كرامة، أو مطالبا بحرية، وكلها أمور تمنح حركته عبـر التاريخ قدرا من النبل يختفي إذا ما حصرنا مبررات هذه التحركات في رغبة ضيقة الأفق يحركهـا شـعور بأفضلية متوهمة جنسية كانت أو عرقية أو حضارية أو غيرها من أمور.

في ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ ثار الجيش على الملك فاروق الأول بقيادة مجموعة الضباط الأحرار، وفي عام ١٩٥٣ أعلنت الجمهورية المصرية، وكان اللواء محمد نجيب هو أول رئيس جمهورية مصري، وفي أبريـل عام ١٩٥٤ أصبح البكباشي جمال عبد الناصر رئيسا للوزراء، وفي نوفمبر من العام نفسـه أصـبحت كـل السلطات في يد عبد الناصر الذي تم انتخابه رسميا رئيسا للبلاد في يوليو ١٩٥٦.

جاءت الثورة المصرية، قبل أربع سنوات من رحيل المستعمر الإنجليزي – لتصبح – كما يؤرخ لهـا – بداية الوعي وبداية تكون الشخصية المصرية المعاصرة، وهي إنجاز لا ينبغي التقليل من شـأنه، ولكـن لا يعني ذلك أن نغفل عن التنبيه إلى ما أسهمت فيه السياسة التي جاءت بها هذه الثورة – بنوايا قد تكون حسنة – في تصعيد منحنى تطور الخلل الذي أصاب الشخصية المصرية في هذا الاتجاه.

ولعل الزعيم الراحل جمال عبد الناصر عندما وجه اهتمامه إلى إعادة بناء الشخصـية المصـرية وفـق الشعار الشهير للثورة (ارفع رأسك يا أخي فقد مضى عهد الاستبداد) لم يكن يتخيل إطلاقًا أن محاولات تنفيذ رغبته تلك سوف تصب – عمدا أو مصادفة – في التكريس لما أشرنا إلى نشوئه تواكبا مـع الـدعوة إلـى القومية المصرية، وأن هذه الرغبة سوف يساء استغلالها – بحسن أو بسوء نية – عبـر السـنوات اللاحقـة لتضع اللبنات الأكثر صلابة في التحول الذي أصاب الشخصية المصرية لتصبح المحصلة النهائية شخصـية

تعاني من تورم في اعتزازها بمصريتها دون معرفة الحد الأدنى لأسباب هـذا الاعتـزاز، ودون أن تمتلـك مقومات تحويل هذا الاعتزاز المرضي إلى واقع حقيقي.

وربما تفيد في تأكيد فرضيتنا هذه قراءة لمفردات الخطاب (الإرشادي) في الفترة الناصـرية (الإعلامـي) بعد ذلك إلى عصرنا الحاضر، والممارسات التي تمت على الصعيدين الاجتماعي والسياسي منذ الثورة وحتى الآن.

ولا داعي لأن أذكر هنا بأن هذه القراءة لا تعني أبدا نفي ما قد تتضمنه أي من الفترات التاريخية التي يرد ذكرها من إيجابيات أو إنجازات أو حتى معجزات، ولكنها – مـرة أخـرى – تحـاول أن تـتلمس تـأثير الممارسات التي تمت في تلك الفترات على نمو الشخصية المصرية، وما تم تمريره إلى بنائها الثقـافي مـن أفكار.

اختراق النموذج المغلق:

ولأن المجال هنا لا يسمح بنشر جميع محاور البحث التي تتبعنا فيها أبرز أشكال الممارسات التي رأينـا أنها ساهمت في الوصول بالمشكلة إلى ذروتها في فترة الخمسين سنة الماضية على الأقل كما تتبعنا خلالهـا أيضا أعراف تلك الشخصيات الثلاثة لدى النخبة من المثقفين والكتاب المصريين من خلال كتاباتهم، ولـدى النظام من خلال ممارساته، وربما سنحت الفرصة لنشرها فيما بعد، فإنني حريص على أن أول أن ما أثرتـه من نقاش حول الشخصية المصرية وتحولاتها عند وقوع صدمة الاحتكاك مع الآخر يتسع ليشـمل المجتمـع المصري كله نظرا لانهيار السدود المنيعة التي كانت تفرضها مصر حول نموذجها المغلق الذي تـردد فـي داخله بحرية مطلقة أفكارها حول العبقرية والريادة والتفرد والتمييز، فلم يعد الخطـاب المعـد داخليـا هـو الخطاب الوحيد المتاح أمام المصري بعد الانفتاح المذهل الذي أحدثته ثورة التكنولوجيا والفضائيات وأقنيـة الاتصال، ولم تعد الصدمة الناتجة عن الاحتكاك والمقارنة وبالتالي اكتشاف زيف الأوهـام الذاتيـة وخـداع الصورة الذهنية مقصورة على أولئك الذين ينتقلون إلى الآخر في محيطه، بل أصبحت صدمة عابرة بعـد أن صار الفضاء مكشوفًا على آخرين كثيرين يمتلكون خطابات مختلفة متباينة ومتفاوتة في القوة والضعف.

وفي اعتقادي أن الأزمة الحقيقية تكمن في المرحلة الحالية التي ينبغي الانتباه إليها وهـي مرحلـة تلقـي الصدمة التي بدأ المجتمع المصري يتعرض لها بالفعل، دون أن تكون هناك محاولات لتوقـع وقيـاس ردود الأفعال على تلك الصدمة، وبالتالي غياب سيناريوهات متماسكة للتعامل معها، والتجهيز للتحـولات المذهلـة التي من شأن هذا الانفتاح الصادم أن يحدثها في طبيعة وتركيبة الشخصية المصرية واضعين في الاعتبار ما عاشت عليه تلك الشخصية طوال عقود من أوهام التفرد والسبق والريادة.

لذلك فإن الحديث عن شخصيات كالمحتال، والكامن والمنسحب وأطيافها التي تناولناها بالبحث على صعيد انتقال المصري للعيش في محيط الآخرين، ينطبق أيضا على المصريين داخل محيطهم الخـاص الـذي لـم يصبح خاصا بمعنى (منعزل ومغلق) كما كان من قبل، بمعنى آخر لم يعد (تحت السيطرة) كما كان قبل ثورة الفضائيات المذهلة. وهو أمر يمكن أن نعزو إليه ببساطة العديد من أشكال التحول والظواهر الجديدة الوافـدة

على المجتمع المصري، والتغير الحادث في أنماط السلوك لدى الجميع تقريبا، وتحديدا لدى الفئـات الأكثـر استعدادا للتغيير واكتساب قيم وعادات جديدة كالشباب والمراهقين والبسطاء من عامة الشعب.

هوامش

١- عبد الرحمن الرافعي، تاريخ الحركة القومية مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٥٥، صفحة ٨٨.

٢- د. لويس عوض، تاريخ الفكر المصري الحديث، كتاب الهلال، الطبعة الثالثة القاهرة، ١٩٦٩.

٣- المرجع السابق صفحة ١٨٩.

٤- المرجع السابق.

دراسة

إشكاليات المجتمع المدنى وسبل الحل

حافظ أبو سعده

لقد شـهد عقد التسعينيات جملة من التغيرات السياسية والاقتصادية – فرضتها التحولات الإقليمية والدولية – وذلك من قبيل التحول نحو اقتصاد السوق، والتحول الديمقراطي، وارتبط بهذه التغيرات تراجع دور الدولة وبزوغ القطاع الأهلى كفاعل جديد، والذى عرف بالقطاع الثالث إلى جانب الحكومة والقطاع الخاص، وبعد إن كانت مفاهيم الرعاية الاجتماعية والعمل الخيرى من أهم منطلقات هذا القطاع، طرحت مفاهيم جديدة مثل التنمية والمشاركة الشعبية والتمكين والسعى للتأثير على صانعى القرار السياسي، بل وظهرت نظريات جديدة حول العلاقة بين الدولة والمجتمع تقوم على مفهوم انحسار دور الدولة فى المجتمع ومن هذه النظريات والمدارس ما يهتم بما يسمى بمجتمع الشبكات أو مجتمع بلا مركز أو المجتمع متعدد المراكز.

وقد عكست جميع مؤتمرات الأمم المتحدة خلال التسعينيات ابتداء من قمة الأرض مروراً بمؤتمر القاهرة للسكان ومؤتمر المرأة ببكين ومؤتمر القمة الاجتماعية بكوبنهاجن، أهمية دور القطاع الأهلى كشريك فى

التنمية وهذه المؤتمرات تبنت مفهوم الحكم الرشيد بركائزه الثلاث وهي: الدولة والقطاع الخاص والمنظمات غير الحكومية. كما روجت لما سمى بالثقافة المدنية التى تقوم بالأساس على «احترام قواعد الديمقراطية وحقوق الإنسان، وما يرتبط بذلك من قيم التسامح والحوار وقبول الاختلاف، والمؤسسية، والشفافية والمحاسبة».

ومن مظاهر شيوع الثقافة المدنية النمو الواضح سواء على المستوى الكمى أو النوعى الذى شهده القطاع الأهلى العربى خلال العقدين الأخيرين، فمصر مثلاً بلغ عدد المنظمات الأهلية فيها عام ١٩٩٤ حوالى ١٤,١٦٢ جمعية، ولكن الان يبلغ عددها ١٦,٦٠٠ جمعية، أما المنظمات الحقوقية العربية فقد ارتفع عددها من منظمة واحدة وهى المنظمة العربية لحقوق الإنسان وذلك فى عام ١٩٨٣ ليصل إلى ٢٦ منظمة أو مؤسسة مدنية تتبنى قضايا حقوق الإنسان المختلفة، ووصل عدد هذه الجمعيات فى الأردن وفق تقديرات عام ٢٠٠٠ إلى ٨٣٥ جمعية، وفى تونس ٧٥٦٠ جمعية، وفى الجزائر ٨٤٢ جمعية، وفى السودان ٢٤٦ منظمة، وفى فلسطين ٩٢٦ منظمة، وفى لبنان ١٩٤ هيئة وجمعية، وفى موريتانيا ٦٠٠ منظمة، وفى اليمن ٢٧٨٦ جمعية. وتزداد أهمية هذه الأرقام إذا ما قورنت بما كان عليه الوضع قبل عام ١٩٩٠، ففى السودان مثلاً لم يتجاوز عدد المنظمات حتى عام ١٩٨٩ حوالى ٣٠ منظمة، ولكن فى عام ٢٠٠١ ارتفع إلى ٢٤٦ منظمة، كما أن أغلب الجمعيات الأهلية فى فلسطين قد أنشئت بعد عام ١٩٩٤.

ويدل تنامى أعداد الجمعيات الأهلية على أن هناك حاجة مجتمعية لهذه الجمعيات من ناحية اتساع نشاط ومجال اهتمام العديد من الجمعيات الأهلية لتتجاوز العمل الخيرى وتقديم الخدمات والإعانة إلى الاضطلاع بمهام دفاعية مثل حقوق الإنسان والمرأة والبيئة. وهذه المهام تحمل فى طياتها دورا تغييريا للمواطن والمجتمع ككل، وذلك بالسعى لفرض القيم المشاركة والشفافية وقبول الاخر. كما تتميز الجمعيات الأهلية عن بقية منظمات المجتمع المدنى بأنها أكثر تماساً واتساقا بالطبقات الشعبية والفقراء والمهمشين.

ومن الملاحظ أن توجهات الحكومات العربية قد اتسمت إزاء العمل الأهلى بالازدواجية وغلبت عليها المسحة الانتهازية فمن ناحية أدى الاهتمام الدولى خاصة من قبل منظمات الأمم المتحدة وهيئة التمويل بمشاركة المنظمات الأهلية فى تحقيق أهداف التنمية وأيضاً نجاحها فى سد الفراغ الذى تركته الدولة إلى زيادة اهتمام الدولة بالمنظمات الأهلية، وربما يكون هذا من ضمن دوافع تلك الحكومات لإنشاء العديد من الجمعيات، بيد أن هذا الاهتمام كان انتقائياً بمعنى أن الدعم والمساندة يتم توجيههما للجمعيات التى تتفق مع سياسة الدولة، أو التى تقوم بدور تنموى مكمل لدورها، فمثلا مشروع الأسر المنتجة

فى مصر حصل على دعم ضخم من الصندوق الاجتماعى للتنمية وأيضا الجمعيات المعنية بمسائل الطفولة والأمومة وتنظيم الأسرة، وذلك على خلاف التعامل مع المنظمات الأهلية ذات المسحة السياسية والتى تتعرض للحصار والمواجهة العنيفة، وتوضع فى قفص الاتهام، أما فى الدول الغربية فلا يوجد فاصل بين السياسى واللاسياسى فى العمل الأهلى.

دور المجتمع المدنى فى دعم قضايا حقوق الإنسان:

اتسم بروز المنظمات الأهلية ذات الصبغة السياسية وأهمها منظمات حقوق الإنسان بمناخ من عدم الثقة والتردد فى التعامل معها من قبل الحكومات العربية، كما تقع صدامات بين الأخيرة ومنظمات حقوق الإنسان من حين لاخر وقد بلغت ذروة تلك الصدامات فى التسعينيات.

وبرغم ذلك نجحت المنظمات الحقوقية العربية فى وضع قضايا حقوق الإنسان على أجندة أعمال الحكومات، وكذلك الرأى العام. فعلى سبيل المثال، جاء إشهار المنظمة المصرية لحقوق الإنسان بعد خوضها معركة طويلة مع الجهة الإدارية استمرت ما يقرب من ١٨ عاماً حول قى اسم المنظمة واعتراض الجهة الإدارية على أنشطتها. فقد نشأت المنظمة عام ١٩٨٥ كفرع للمنظمة العربية لحقوق الإنسان. وتقدمت فى عام ١٩٨٧ بطلب تسجيل وفق القانون ٣٢ لسنة ١٩٦٤، وهو الطلب الذى قوبل بالرفض من قبل الجهات الإدارية، فلجأت المنظمة للقضاء الإدارى الذى أيد قرار الرفض وفى عام ١٩٩٢ تم الطعن على الحكم أمام المحكمة الإدارية العليا، وظلت القضية متداولة حتى عام ٢٠٠٠. فى هذا الوقت كان قد صدر قانون الجمعيات ١٥٣ لسنة ١٩٩٩، فتقدمت المنظمة المصرية بطلب تسجيل جديد، حيث قررت الجهات الإدارية تأجيل النظر فى الطلب بناء على طلب الأجهزة الأمنية، وهو ما يعنى امتناعاً سلبياً من جهة الإدارة. فقامت المنظمة بدورها بالطعن على القرار أمام محكمة القضاء الإدارى ، وحصلت على حكم بالقيد فى سجلات وزارة الشئون الاجتماعية فى ٢٠٠١/٧/١، إلا أن الجهات الإدارية رفضت تنفيذ الحكم حتى صدور قانون الجمعيات ٢٠٠٢/٨٤ ثم تقدمت المنظمة بطلب تسجيل جديد بناء على الحكم الذى صدر لصالحها، وتم إشهار المنظمة المصرية لحقوق الإنسان كجمعية أهلية، وجاء الاعتراف الرسمى بالمنظمة المصرية من قبل الجهات الإدارية لاحقاً للاعتراف بها من قبل قطاعات اجتماعية وهيئات ومؤسسات وأفراد على المستوى الدولى والمحلي. ومن ناحية أخري، مازالت هناك مجموعة أخرى من المؤسسات الاجتماعية والجمعيات الأهلية التى ترفض وزارة الشئون الاجتماعية إشهارها.

وبرغم ما سبق، نجحت المنظمة المصرية وغيرها من المنظمات العربية فى جعل حقوق الإنسان جزءا من الخطاب الحكومى العربي، ففى عام ١٩٩٠ طالبت المنظمة المصرية بإلغاء عقوبة الجلد من السجون، وبالفعل قدمت الحكومة مشروع قانون إلى مجلس الشعب بإلغاء تلك العقوبة فى عام ٢٠٠٠، كما يعتبر إنشاء المجلس القومى لحقوق الإنسان ترجمة لضغوط المنظمات الحقوقية على الحكومة المصرية فى هذا الإطار.

المجتمع المدنى وقضايا إشكالية:

أصبح مفهوم الديمقراطية وحقوق الإنسان فى الوقت الحالى من المفردات الأساسية فى الخطاب العالى والإقليمى والوطنى وجزء لا يتجزأ منه، باعتبارهما يشكلان ركيزة أساسية من ركائز الإصلاح السياسى والذى يعد بدوره المدخل الرئيسى لأى إصلاح اخر.

ومن هذا المنطلق بادرت مؤسسات المجتمع المدنى العربية بمكوناتها الرئيسية فى أوقات كثيرة إلى بلورة الأهداف والغايات والمفاهيم العامة لعملية الإصلاح فى المنطقة، مؤكدة على استعدادها الكامل للمشاركة المباشرة مع الحكومة فى إعداد وتنفيذ خطة عربية وجذرية للإصلاح، إيماناً من تلك المؤسسات بأن مسئولية تنفيذ رؤى الإصلاح ونشر قيم الديمقراطية وحقوق الإنسان لا تقع على الحكومات العربية وحدها، وإنما تقع على مؤسسات المجتمع المدنى والحكومات معاً.

ولكن منظمات المجتمع المدنى تجاهها عدة إشكاليات وقضايا خلافية نطرحها للمناقشة ألا وهى:

١ - إشكالية العلاقة مع الدولة: شركاء/ أتباع

فبمراجعة تقارير التنمية البشرية الصادرة سواء من الأمم المتحدة أو من الحكومة المصرية، نجد أنها تتحدث عن مبدأ «المشاركة» بين المجتمع الأهلى والدولة. ولكن الواقع العملى يشير إلى خلاف ذلك سواء على مستوى القوانين والتشريعات أو الممارسات.

فبرغم نص جميع الدول العربية التى لها دساتير مكتوبة على حق تكوين الجمعيات والحق فى المشاركة والاجتماع السلمى لأهداف مشروعة اتساقا مع المواثيق الدولية، نجد أن التعامل مع المنظمات الأهلية عبر التشريعات المنظمة لهذه الحقوق كان متناقضاً تماماً مع المواثيق الدولية والدساتير المكتوبة، فقد اعتبرت هذه التشريعات أن الأصل هو حظر تكوين الجمعيات، والاستثناء هو منح هذا الحق بالقيود والإجراءات الصارمة التى يضعها القانون وبالسلطات الواسعة الممنوحة للإدارة، فضلاً عن تحديد الدولة لمجالات

عمل المنظمات الأهلية، وهذا معناه أن مبادرات الأفراد محدودة بتصورات الحكومة للأنشطة التى يجب أن تقوم بها الجمعيات.

وقد قيدت الحكومة المصرية وجود نشاط مؤسسات ومنظمات العمل الأهلى من خلال التشريعات المختلفة التى وضعتها لتنظيم عمل هذا القطاع، ولعل القانون ٣٢ لسنة ١٩٦٤ من أشهرها تقييداً للعمل الأهلي، مما جعله محلاً للانتقاد والهجوم من قبل هيئات أهلية وعندما شرعت الدولة فى طرح مشروع قانون بديل نجح نشطاء العمل الأهلى وحقوق الإنسان على وجه الخصوص فى تشكيل حملة من النقاش والحوار حول القانون وهو ما دفع بالحكومة إلى إشراك بعض قيادات العمل الأهلى وحقوق الإنسان فى لجنة صياغة القانون.

وبصدور القانون ١٥٣ لسنة ١٩٩٩ أعلنت الدولة مرة أخرى تمسكها الشديد باتجاه التقييد للعمل الأهلى وضربت عرض الحائط باراء نشطائه، بل وما انتهت إليه لجنة الصياغة للقانون ذات الأغلبية الحكومية، وسرعان ما سقط القانون سريعاً بعد أقل من عام لعدم دستوريته بناء على حكم محكمة الدستورية العليا فى ٣ يونيه عام ٢٠٠٠، فالسرعة التى اكتنفت عملية تمرير القانون فى مجلس الشعب والرغبة فى تجنب المزيد من النقاش والجدل، لم تسفر فقط عن الوقوع فى خطأ إجرائى أدى لعدم دستورية القانون فقط، ولكنه عكس أيضا أن الممارسات الفعلية للدولة قد غلب عليها سمة التردد.

وجاء القانون رقم ٨٤ لسنة ٢٠٠٢ حاملاً فى جنباته العديد من الإجراءات أو الأدوات التى من شأنها أن تحفظ للجهة الإدارية قدرتها على الإشراف والتدخل فى تحديد هامش الحركة الممنوح للجمعيات الأهلية، وهو ما تجلى فى تباين وجهتى نظر الجهة الإدارية ونظر الرافضين للقانون حول المادة (٤٢) الخاصة بإعطاء حق حل الجمعيات إلى الجهة الإدارية، والمادة (٢) التى تنص على اختصاص القضاء الإدارى فى نظر منازعات الجمعيات والمؤسسات الأهلية، فبموجب القانون تقوم الجهات الإدارية بالإشراف والتدخل فى عمل الجمعيات الأهلية بداية من بحث وفحص مدى توافر شروط تأسيس الجمعية من عدمه والغرض من قيامه، وشروط عضويتها وانتخاب مجالس إداراتها، وانتهاء بفحص ومراقبة ممارساتها وميزانياتها، ومدى التزامها بميدان ومجال نشاطها، وكيفية استغلال واستثمار أموالها.

وتضع الحكومات العربية العقبات القانونية أمام عمل المنظمة الأهلية بحجة الضبط والرقابة والتنظيم، وهذه الأمور مطلوبة ولكن فى حدود معينة لا ينبغى تجاوزها، فالذى يحدث خلافاً لذلك، بل وقد وصل الأمر إلى حد معاملة الجمعيات الأهلية بطريقة التقصى والمواجهات الأمنية، فالدولة تمارس نوع من «الوصاية والرقابة» على المجتمع

الأهلي، مما يتناقض مع مبدأ «المشاركة» . وهذه المشاركة ينبغى أن تبدأ من دور الجمعيات الأهلية فى صياغة القوانين الحاكمة لحركتها، وانتهاء بمشاركتها فى صنع القرارات. فالعلاقة بين الدول وتلك الجمعيات علاقة تكاملية وتعاونية وليست صراعية.

ويشترط لنجاح العلاقة التكاملية أن يكون ذلك فى إطار عمل حكومات ديمقراطية تهتم وتستجيب لمصالح القوى الجماعية والمستهدفة من نشاط المنظمات الأهلية. وفى هذه الحالة قد تنجح المنظمات الأهلية فى أن تجعل ما تقوم به الحكومة أكثر فعالية، ويمكن للدولة مساندة ما تقوم به المنظمات الأهلية حيث إنها فى وضع يؤهلها للاستجابة للاحتياجات الخاصة لقوى اجتماعية معينة. كذلك تستطيع المنظمات الأهلية ترجمة الاحتياجات المحلية إلى صياغة للأهداف وخطة للعمل خاصة أنها تستطيع أن تقيم علاقات وثيقة بالجماعات المحلية وبالحركات الاجتماعية أو المشروعات التى تساندها. كذلك فإن المنظمات الأهلية أقدر من الحكومات على التحرك السريع لأن هيكلها الإدارى أكثر مرونة ويتسم عادة بالروح النضالية.

ومن بين معوقات العمل الأهلى الأخرى، البيئة المعادية لحقوق الإنسان والديمقراطية المتواجدة فى عدة دول عربية والتى تتمثل فى استمرار فرض حالة الطوارئ، وتفشى التعذيب بصورة وأساليبه المختلفة فى السجون والمعتقلات ووجود محاكم أمن الدولة العليا والمحاكمات العسكرية.. إلخ.

وفى ظل هذه الوضعية المعادية لحقوق الإنسان وللرأى الاخر والتى لا يعلو صوت فيها فوق صوت الحكومة، يناضل نشطاء حقوق الإنسان فى الدول العربية من أجل نشر الثقافة الحقوقية بين أوساط الجماهير ويمارسون الضغط السلمى على الحكومة من أجل دفعها لاحترام حقوق الإنسان وادميته، غير مبالين لما يتعرضون له من اعتقالات ومحاكمات وتعذيب.. إلخ.

ولكن السؤال هنا: كيف تكون هناك مشاركة بين الطرفين فى ظل القوانين المقيدة للعمل الأهلى والتى من خلالها تفرض الدولة سيطرتها على المنظمات الأهلية بصورة تجعلها تابعة لها، يضاف إلى ذلك البيئة المعادية للديمقراطية وحقوق الإنسان فى الدول العربية التى تعوق بشكل أو باخر عمل تلك المنظمات؟.

وفى هذا الإطار، نؤكد أنه لن يتحقق التعاون والمشاركة بين الحكومات العربية والجمعيات الأهلية ولاسيما الحقوقية إلا عبر تخلى الأولى عن نهجها لاستبعادى لتلك الجمعيات من العملية السياسية والإصلاحية ولاسيما أنها تمتلك الخبرة الكافية فى مجال حقوق الإنسان والديمقراطية، وكذلك عبر رفع الحصار عن نشطاء حقوق الإنسان والسماح لهم بالتعبير عن ارائهم، وتذليل جميع العقبات والقيود القانونية والإدارية

والمالية أمام العمل الأهلى عامة والمنظمات الحقوقية خاصة من أجل ضمان أولاً أدائها الديمقراطى السليم، وثانياً تنشيط وتفعيل دورها فى تعزيز ونشر ثقافة حقوق الإنسان والديمقراطية بين صفوف المجتمع العربى باعتبار تلك المؤسسات، مؤسسات وسيطة بين الحكام والشعوب، ولن يتأتى ذلك إلا من خلال إصلاح البيئة المحيطة بعمل الجمعيات الأهلية كشرط أساسى للإصلاح الديمقراطي.

ولعل المرحلة الحالية تستلزم إشراك جميع القوى السياسية والمجتمعية ومن بينها قوى المجتمع المدنى فى العملية الإصلاحية، وفى هذا الإطار، فلابد من تثمين الجهود التى بذلتها مؤسسات المجتمع المدنى فى مجال إعمال الفكر حول مفهوم الإصلاح فى العالم العربى وأولوياته واليات تنفيذه ومتابعته وبيان مواقف الأطراف المختلفة منه، وظهرت نتائج هذه الجهود فى وثيقة الإسكندرية الصادرة عن مؤتمر «قضايا الإصلاح العربي: الرؤية واليات التنفيذ» وذلك خلال الفترة من ١٢ - ١٤ مارس ٢٠٠٤، وهذه الوثيقة - التى ولدت على أيدى المنظمات الأهلية العربية - تتصف بالشمولية من خلال المحاور التى تبنتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ومبادرة الاستقلال الثانى الصادرة عن مؤتمر بيروت فى الفترة من ١٩- ٢٢ مارس ٢٠٠٤، والتى حددت المبادئ العامة المؤطرة لعملية الإصلاح فى العالم العربي، ومؤتمر «أولويات واليات الإصلاح فى العالم العربى»، الذى نظمته المنظمة المصرية لحقوق الإنسان ومجلة السياسة الدولية ومركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان خلال الفترة من ٥-٧ يوليو ٢٠٠٤، وكان من أهم توصياته إنشاء «منبر الإصلاح الديمقراطى فى العالم العربى» بهدف المساهمة فى إطلاق وتنشيط عملية الإصلاح فى الدول العربية، والملتقى الفكرى التاسع للمنظمة المصرية الذى عقد فى شهر فبراير ٢٠٠٥ تحت عنوان «الإصلاح الدستورى بين التعجيل والتأجيل» ، والذى تمخض عنه ميلاد «المنبر الدستورى المصرى» ويضم نخبة من ممثلى المجتمع المدنى والأحزاب السياسية وأعضاء مجلسى الشعب والشورى وفقهاء القانون الدستوري، ومن بين أهدافه إدخال تعديلات على دستور ١٩٧١ وصولاً لدستور جديد للبلاد يتماشى مع طبيعة المرحلة الراهنة، ويلبى امال وطموحات القوى السياسية والحزبية والمجتمعية، ويطلق الحريات أمام الجميع، ويلغى القوانين الاستثنائية بدءاً من قانون الطوارئ ١٩٨١ إلى قانون الحراسة والعيب مرورا بإلغاء أو تعديل قوانين الأحزاب ومباشرة الحقوق السياسية والنقابات المهنية، والصحافة، ويعيد هيكلة السلطة على نحو يحقق التعادل بين السلطات الثلاث مع هيمنة نسبية للسلطة التشريعة على السلطة التنفيذية، لتراقب أداءها وتحاسبها وبما يحقق فى نهاية المطاف تحولاً ديمقراطيا للمجتمع المصرى.

٢ - إشكالية العلاقة بين الداخل والخارج

وتحت هذه النقطة تثار عدة موضوعات مثل التمويل والتطبيع، وعلاقة التمويل بالسيادة الوطنية.. إلخ. وهناك قضايا عملية عديدة يثيرها تمويل المنظمات الأهلية مثل كيفية الحصول على المال، وكيفية المحافظ عليه وتنميته من أجل استمرارية المؤسسة، والطريقة المثلى لإنفاق المال لتحقيق الفائدة القصوى منه.

والتساؤل هنا: هل الجمعيات الأهلية بحاجة للتمويل الخارجى؟

قضية التمويل على جانب كبير من الأهمية، حيث أنه بلا مصادر مالية للإنفاق على أغراضها لا تستطيع المنظمات الأهلية أن تعمل. وقد اعتمد النشاط الأهلى العربى التقليدى (العمل الخيري) فى تمويله أساساً على التبرعات الفردية وأموال الزكاة وإيرادات الأوقاف للأغراض الخيرية وكان نصيب الحكومات قليلا للغاية. أما المنظمات الأهلية المستحدثة فى الدول النامية فتعتمد على المصادر الحكومية من ناحية وعلى التمويل الخارجى من ناحية أخري. وإن كانت الحكومات قد بدأت فى التخلى عن دورها التمويلى. أما التمويل الخارجى فيستلزمه ضرورة حل المعادلة الصعبة وهي: إمكانية الحصول على التمويل من جهة والمحافظة على استقلالية المنظمة من جهة أخرى.

فى واقع الأمر أن الجمعيات الأهلية ليست وحدها التى تتلقى تمويلا من الخارج، فالأحزاب السياسية والقطاع العام نفسه يحصل على تمويل من الخارج! وهنا أؤكد أن جميع منظمات حقوق الإنسان تتلقى تمويلاً، ولكنه ينبغى أن يكون مشروطاً بشرطين أولهما: الشفافية وضرورة المحاسبة وإخطار الجهة الإدارية والشئون الاجتماعية والاستئذان منها وثانيها: الإعلان عن الميزانية السنوية. فالتمويل السرى من جهات غير معروفة مرفوض.

وإذا كانت الحكومة المصرية تحظر على الجمعيات تلقى أموال من الخارج فإنها لم تحل مشكلة الكثير من الجمعيات التى تعانى من مشاكل تمويلية، فهناك جمعيات واتحادات لم تتلق أى معونات أو تمويل من الجهة الإدارية لعدة سنوات، أما الصندوق الذى من المفترض أن يدعم الجمعيات، فإن الوصول إليه مرهون بعلاقة إدارة الجمعية بقيادات الوزارة.

٣ - إشكالية العلاقة مع الذات

فلابد من التعاون والتنسيق والتشبيك بين المنظمات الأهلية وبعضها البعض، وتبادل الخبرات والمعرفة والمهارات فى القضايا الحقوقية المختلفة، والبعد عن الخلافات

الشخصية، والتخلى عن «الشخصنة» داخل الجمعية ذاتها، لأن ذلك يلقى بظلاله السلبية على العمل الأهلى، فى حين إذا وجدت خطة مشتركة واليات عمل فعالة للضغط على الحكومة، فإن ذلك سيكون له تأثيرات بعيدة المدي، إذ ستنجح هذه المنظمات فى تشكيل لوبى جماعى يحقق المصلحة المشتركة والتى تصب فى الأساس لصالح نصرة قضايا حقوق الإنسان والديمقراطية.

وإذا نظرنا حولنا إلى خبرات الدول المتقدمة، التى تطور فيها القطاع الثالث إلى حد كبير، سوف يشد اهتمامنا دور منظمات هذا القطاع فى عملية صنع السياسات الامة، وينعكس ذلك على تشكيل لجان عليا مشتركة حكومية وأهلية، وعلى دور فعال للأتصال بالبرلمانيين والتواصل معهم، ويجذب الاهتمام قدرات هذه المنظمات على توفير البيانات والمعلومات الدقيقة عن القضية أو السياسة العامة المستهدفة، وكذلك قدرات هذه المنظمات على التحالف معاً والتشبيك لإحداث التأثير مع توظيف الإعلام كالية للتعبير والتأثير.

ويشير كل ذلك، إلى أن تفعيل دور المنظمات الأهلية فى التأثير فى عملية صنع السياسات، يتحقق من خلال عدة أمور، أولها إدراك هذه المنظمات لدورها الذى يتخطى تقديم الخدمات ويمتد إلى التأثير فى السياسات العامة.

ثانيها: بناء قدرات هذه المنظمات سواء البشرية أو المؤسسية.

وثالثها: قدرات هذه المنظمات على التفاعل معا والتحالف من أجل التأثير فى مسار السياسات العامة.

وفى هذا الإطار، فإنه من الممكن بلورة ميثاق أخلاقى للمارسة بين منظمات العمل الأهلى وتنفيذه بشكل حازم ودقيق على أن يركز هذا الميثاق على المحاور التالية:

العلاقة بين القطاع الأهلى والقطاع الحكومى.

العلاقة بين القطاع الأهلى والمنظمات الدولية.

العلاقة بين القطاع الأهلى والمجتمع المحلى.

العلاقة بين القطاع الأهلى نفسه.

مبادئ عامة موجهة لكيفية إدارة المؤسسة داخلياً.

قضايا البناء الديمقراطى والشفافية والمحاسبة والثقافة المؤسسية والإدارة المالية وغيرها.

وهذه الإشكاليات وغيرها نطرحها للمناقشة بغية إيجاد حلول لها، فبغية نجاح مؤسسات المجتمع المدنى فى تحقيق أهدافها والمهام الموكلة إليها، فإنه لابد من إطلاق حرية تشكيلها عبر إزالة العقبات القانونية والإدارية والمالية التى تواجه عمل تلك

الجمعيات ومساعدتها على التمويل عن طريق القطاع الخاص ومساهمات رجال الأعمال، والاعتراف عملياً بقيم حقوق الإنسان فى التشريعات والنظر إليها على أنها أساس التنمية والتطور والديمقراطية، وزيادة دور مؤسسات المجتمع المدنى فى صناعة القرار، وإنشاء علاقة مشاركة بينها وبين الدولة وليست علاقة تبعية، وتغيير المفاهيم والمعايير القديمة فى عمل ونشاط الجمعيات الأهلية لمساعدتها وصولاً إلى مجتمع مدنى قوى قادر على المساهمة فى تعزيز قيم الديمقراطية وحقوق الإنسان.

استراتيجية تفعيل القطاع الأهلي

تتلخص عناصر استراتيجية تفعيل القطاع الأهلى فيما يلى:

١ - إلغاء القيود الواردة بالقانون رقم ٨٤ لسنة ٢٠٠٢ الخاص بالجمعيات والمؤسسات الخاصة، والذى يعد عائقاً جديداً يعرقل العمل الأهلى ويعوق تنمية وتطوير المجتمع المدني، هذا بالإضافة إلى أنه يمثل تراجعاً عن قوانين الجمعيات فى الدول العربية المجاورة وعلى رأسها المغرب، ولبنان، واليمن، والعودة إلى النصوص الأصلية الواردة بالقانون المدنى التى كانت تنظم العمل الأهلى والتى تم إلغاؤها بالقرار الجمهورى رقم ٣٨٤ لسنة ١٩٥٦م.

٢ - ضرورة ضمان استقلال الجمعيات الأهلية، فحرية تكوين المنظمات والانضمام إليها يجب أن تكون بعيدة عن تدخل الحكومة، كذلك فإن تسجيل وتشكيل المنظمات وأنشطتها لا يجب أن يخضع لتدخلها، كما يجب خضوع تدخل الدولة فى حرية التنظيم للرقابة القضائية، وكذلك تطبيق ما أقرته المواثيق الدولية لحقوق الإنسان وكذلك الدستور المصرى من أسس ومبادئ للعمل وهى:

أ - أن لكل شخص طبيعى أو معنوى الحق فى المشاركة فى تأسيس الجمعيات وإدارتها والانتساب إليها والانسحاب منها بحرية، وأنه لا يجوز وضع القيود على ممارسة هذا الحق غير تلك المنصوص عليها فى الدستور والتى تستوجبها ضروريات المجتمع الديمقراطي.

ب - إعمال المبدأ القانونى الأساسى الذى ترتكز عليه حرية الجمعيات هو حق التأسيس دون حاجة إلى ترخيص أو إذن مسبق فالجمعيات تتأسس بمجرد اتفاق إرادة مؤسسيها ولا يجوز أن تشكل إجراءات التأسيس عوائق وعراقيل أمام تأسيس الجمعيات، ويجب أن تتسم هذه الإجراءات بالسرعة والوضوح والبساطة وبدون تكلفة وألا لا تخضع للسلطة التقديرية للإدارة.

ج - تدار الجمعية بواسطة هيئاتها المنصوص عليها فى أنظمتها الخاصة ولا يحق

للإدارة العامة التدخل فى عملية تسيير اجتماعاتها أو انتخاباتها أو نشاطاتها أو التأثير عليها.

د- للجمعيات الحق فى تنمية مواردها المالية بما فى ذلك رسوم وتبرعات الأعضاء وقبول الهبات والمنح والمساعدات والقيام بنشاطات من شأنها أن تحقق لها دخلا يستخدم فى أنشطتها بشرط تحقيق مبدأى الشفافية والمحاسبية.

هـ - يجب الأخذ بمبدأ تناسب الجزاءات مع المخالفات، ولا يجوز توقيع عقوبات جنائية على العمل المدنى للجمعيات أو على أعضائها، وفى مطلق الأحوال لا يمكن أن يقرر أو يحكم بتلك الجزاءات إلا من قبل القضاء بعد ضمان حق الدفاع فى محاكمة علنية وعادلة.

و - إعمال المبدأ بأنه لا يحق للإدارة العامة حل الجمعيات، ولا يمكن أن تخضع الجمعيات للحل إلا بقرار صادر عن هيئاتها الخاصة أو بحكم قضائى نهائى بات وبعد أن تكون قد استفادت الجمعية من حق الدفاع فى محاكمة علنية وعادلة، وفى حالات يجب أن يحددها القانون صراحة وحصرا.

٣ - التأكيد على ثقافة بناء المؤسسات المدنية، وذلك عبر دعم وترسيخ عدد من العناصر المحددة لهذه الثقافة، والتى يأتى فى مقدمتها العمل على توسيع النزوع نحو العمل الطوعي، وإعمال قواعد المحاسبية والشفافية كقيم أساسية فى الممارسة الديمقراطية، وإعطاء مساحات أكبر للثقافة المدنية عبر وسائل الإعلام، وذلك بالتأكيد على قيام المجتمع المدني وفى مقدمتها قبول الاخر، وإعلاء قيام الحوار وتوفير ضمانات الحرية العامة فضلاً عن تعزيز الإعلام النقدى وتوسيع المساحات الإعلامية الخاصة بتغطية نشاط المنظمات غير الحكومية.

٤ - ضرورة تفعيل أداء الجمعيات الأهلية عبر:

- رفع القيود التى تفرضها الدولة على عمل الجمعيات الأهلية.
- قيام الجمعيات الأهلية بدور أساسى فى تعليم الديمقراطية، وفى نشر الثقافة السياسية.
- إعمال الجمعيات على المبادئ الديمقراطية فى الإدارة الداخلية، وكذلك تداول السلطة فى المناصب القيادية بالجمعية.
- قيام الجمعيات بتشجيع التطوع ليكون هو السمة المميزة للعمل الأهلى المصرى.

قراءة نقدية

«المهمشون فى التاريخ الإسلامى»

أحمد صبرى السيد على

ربما لا يعد اهتمام د. محمود إسماعيل بالحركات الاجتماعية شيئاً جديداً، من حيث تبنيه للمادية التاريخية كمنهج للبحث، وهو ما يشترك فيه معظم الباحثين التاريخيين الماركسيين، إلا أن أبحاث د. محمود إسماعيل تتميز بأنها الأكثر وعياً ونضجاً فى استخدام المنهج المادى والتعامل مع النص، وهو ما تفتقر إليه مثيلاتها من الأبحاث الماركسية والتى تعانى من الازدواجية فى تعاملها مع النصوص فترفض بكل جرأة الاتهامات التى يوجهها مؤرخو السلطة لهذه الحركات بالفساد الأخلاقي، ومن ناحية أخرى تقبل بكل بساطة الاتهامات التى يوجهها نفس المؤرخين وفى نفس النصوص لهذه الحركات بالفساد الديني، وهى مفارقة لم يقع فيها الدكتور محمود إسماعيل والذى أدرك مدى الربط المتعمد والمدروس الذى تقوم به هذه النصوص بين الخروج على الحاكم والخروج على الدين.

فى كتابه الأخير «المهمشون فى التاريخ الإسلامى» يواصل د. محمود

إسماعيل رصده للحركات المجهولة والمشوهة فى التاريخ الإسلامى المدون وهو ليس الكتاب الأول فى هذا المجال حيث سبقه كتاباه المهمان «فرق الشيعة»، «الحركات السرية فى الإسلام» وقد عالج فيهما الدكتور محمود إسماعيل العلاقة بين التطورات الاجتماعية ونشوء الفرق الدينية فى التاريخ الإسلامي، ويبدو الكتاب الأخير كتتويج – ليس نهائياً– لأبحاثه فى هذا الموضوع ، وقد صرح الدكتور محمود إسماعيل فى مقدمة الكتاب أن غايته الأساسية هو تقديم تاريخ لحركات المهمشين فى صورة مقالات مبسطة للمثقفين العاديين لنشر الوعى التاريخى والذى يؤكد الكاتب على أهميته فى قراءة حاضرنا المعقد والمضبب فى آن، ولعل هذا ما يفسر عدم احتواء الكتاب على أى هوامش توثيقية، على أساس أن الكتاب هو تجميع مختصر لنتائج أبحاثه ودراساته فى كتبه السابقة.

فى هذا الإصدار الأخير قدم د. محمود إسماعيل عدة نماذج لحركات وهبات المهمشين، وقد راعى أن تكون متضمنة لجميع الأشكال والأساليب التى استخدمها العوام فى الثورة، وقد تنوعت ما بين الهبات العفوية، والثورات المنظمة التى امتلكت فكرا عقائدياً وبرنامجاً بديلاً للوضع القائم، وأخيراً التنظيمات العشوائية والتى رغم صدامها مع السلطة لم تكن تمتلك أى برنامج أو أهداف تسعى لتحقيقها، ورغم هذا التنوع فقد افتقد هذا الكتاب الإشارة إلى بعض الثورات الأخرى للمهمشين كانت أكثر قوة وأوسع تأثيراً لعل أهمها ثورة «بابك الخرمى» فى أذربيجان، والثورة «السربدارية» فى خراسان، والواقع أن إحدى سلبيات هذا التنوع هي وضع هذه الأشكال من التعبير الثورى فى مستوى واحد فقد افتقد الكتاب تقييماً نهائياً لمدى جدوى هذه الأشكال من التعبير الثورى فى تحقيق مصالح الكادحين، ورغم أن الأبحاث ذاتها احتوت على انتقادات خاصة بكل حركة فإنها لم تتطرق إلى نقد الشكل الأصلى بقدر ما انتقدت الممارسات التفصيلية.

يبدو واضحاً من مقالات الكتاب استهدافها لتأكيد عدة قواعد فى تاريخ الثورات الاجتماعية استقاها كاتب هذا المقال من أبحاثه الطويلة فى هذا المجال:

١ – عدم براءة المادة التاريخية المتاحة.

٢ – دور البرجوازية فى رعاية الحركات التنويرية والثورية للمهمشين.
٣ – ضعف الوعى الطبقى فى هذه المرحلة من التاريخ الإسلامى.
٤ – وحدة تاريخ العالم الإسلامى من حيث حركيته وصيرورته.
٥ – الدور الثانوى للمذاهب الدينية فى الصراع الطبقي.

إن مناقشة هذه القواعد تمثل فى الواقع مناقشة لجزء كبير من رؤية الدكتور محمود للتاريخ الإسلامى والتى تتضح فى كتاباته عموماً وعلى الأخص الكتاب الأكثر أهمية فى هذا المجال، والذى يمثل مشروعه الفكرى والتاريخى «سوسيولوجيا الفكر الإسلامى».

● إن استعراض بدايات التدوين التاريخى يؤكد لنا صحة القاعدة الأولى التى تنص على عدم براءة المادة التاريخية المتوافرة، ففى عام ١٤٣ هـ قام الخليفة العباسى الثانى أبو جعفر المنصور بالتشجيع على تدوين العلوم المختلفة وخاصة علمى الحديث والتاريخ، بهدف خدمة الأغراض الدعائية والإعلامية للسلطة العباسية الجديدة، ومن الواضح أن هذين العلمين على وجه الخصوص وضعا تحت مراقبة السلطة التى استخدمتها فى مواجهة الحركات المناهضة.

والواقع أن وجود صدام طبقي، أو عقائدي، أو سياسى ما بين راوى النص التاريخى والقائمين على الحدث التاريخى الذى يرويه يجعل من المستحيل الحديث عن نص محايد تماما، فأغلب المصادر التاريخية تتعارض مع الحركات الاجتماعية من النواحى الثلاث. كما أن الاتفاق فى ناحية أو ناحتين لا يعنى إهمال نقطة الخلاف الموجودة والتى تلقى بظلالها على ما يرويه المؤرخ.

وعلى سبيل المثال فإن المرويات الشيعية الرسمية من صاحب الزنج تتخذ مواقف سلبية عموماً، ومع ذلك فقد ذكرت المعاجم الشيعية أسماء لمؤلفات ألفها بعض الشيعة المقربين من صاحب الزنج، والتى لم يكتب لها البقاء للأسف، ككتاب (أخبار صاحب الزنج) لأحمد بن إبراهيم العمي، وقد كانت كفيلة بمنحنا رؤية صحيحة ومختلفة تماما عن هذه الثورة.

● بالنسبة للقاعدة الثانية فقد عزا الدكتور محمود إسماعيل قصور الوعى الذى

شاب معظم حركات المهمشين فى بعض جوانبه إلى غياب دور البرجوازية والتى وصفها بأنها «عاجزة وهزيلة دافعت عن وجودها والحفاظ على مصالحها، بمهادنة الحكومات القائمة وليس بالثورة عليها وتقويض حكمها» وقد أرجع هزال البرجوازية وعجزها إلى عوامل «جغرا – تاريخية» تتعلق بطبيعة المجتمعات الإسلامية الزراعية الرعوية أساساً وبالتالى فلم تتخلق طبقة وسطى قوية وقادرة على الصراع مع الإقطاع العسكري، بل هونت من هذا الصراع وخففت حدته، الأمر الذى أتاح للنظم القائمة الدوام والاستمرار.

إن هذا التصور صحيح بكل تأكيد ومن الممكن إضافة عوامل أخرى لضعف البرجوازية، فالملاحظ أن هناك خلافات بين العالمين الشرقى والغربى فى نشأة الدول واضمحلالها، فبينما تنشأ الدول فى العالم الغربى بناء على تطور نمط إنتاج معين، فإن نمط الإنتاج فى الشرق ينشأ ويتطور بناء على رعاية ودعم الدولة، وهو يعود بالطبع إلى العوامل الـ «جغرا – تاريخية» التى أشار إليها الدكتور محمود، فالمسألة الزراعية لم تطرح نفسها بقوة إلا عقب تكوين الوحدة السياسية لا العكس، وهذه الوحدات تنشأ فى الواقع بالاعتماد على وضعها القبلى والجغرافى وليس الطبقي، أما الطبقة التجارية فهى غير قادرة على خوض صراع مع الإقطاع بشكل منفرد بسبب عدم استقلاليتها وارتباطها بالحكم المركزى وخضوعها للأعراف القبلية، وتحول الكثير من أبنائها إلى حيازة الأرض الزراعية، وبالتالى فالأزدهار التجارى كقاعدة يعبر دائماً عن قوة وضع الحكومة المركزية فى مواجهة الطموحات الاستقلالية للإقطاعيين العسكريين، فى حين يشير الانهيار التجارى إلى سيطرة الإقطاع العسكرى وسقوط قوة الحكم المركزي، إن أهم صور هذا الهزال البرجوازى تبدو واضحة فى المذاهب الفقهية والعقائدية، فلم يصمد مذهب واحد من المذاهب التى أنتجتها البرجوازية التجارية كالمعتزلة والكرامية والمرجئة، بل إن المذهبين الوحيدين الباقيين من منتجات البرجوازية وهما: الزيدية والإسماعيلية يعانيان من الحصار الجغرافي.

● القاعدة الثالثة تمثل السبب الثانى فى قصور حركات العوام وهو «ضعف الوعى

الطبقي» يطرح الدكتور محمود إسماعيل هذه القاعدة كتفسير لقصور كل الحركات الاجتماعية، إلا أن الواقع أن ضعف الوعى الطبقى لا يشمل سوى الحركات والتنظيمات العشوائية كـ «الحرافيش» فى مصر، وحركات «الأحداث» فى الشام، و«الصقورة» فى المغرب والأندلس، و«الفتاك» فى آسيا الوسطي، وحركات «الفتوة» فى الشام والعراق، إضافة إلى الحركات الحرفية كـ «العيارين» فى العراق، والتى لم تكن تملك أى أهداف أو طموحات سياسية، ولم يكن لها برنامج اجتماعي بديل، وبالتالى فقد كان بمقدور السلطة القضاء عليها بسهولة بل واستخدامها فى مواجهة أعدائها فى بعض الأحيان، فيروى ابن جبير فى رحلته عن مشاهداته بدمشق، أن حركات «الفتوة» بالشام والتى كانت مؤيدة من صلاح الدين الأيوبي، كانت تقوم بعمليات اغتيال ضد الأهالى الشيعة فى دمشق والذين كانوا يمثلون الغالبية العظمى من سكانها فى تلك الفترة، والغريب أن المثل الأعلى لزعماء هذه الحركات كان على بن أبى طالب!! وهنا يبدو من الواضح استخدام صلاح الدين لهذه الحركات فى مواجهة الشيعة الذين اعتبرهم أعدائه التقليديين لإحداث تغيير فى الانتماءات المذهبية لسكان دمشق، وبالتأكيد فإن هذه العمليات لا تنم عن أى وعى طبقى أو سياسي، أما حركات العيارين فى العراق والحدادين فى الأندلس فلم تكن لها أى مشروعات فى مواجهة السلطة القائمة لذلك فقد كان من السهل على السلطة التعامل معها والسيطرة عليها ومن ثم استغلالها.

ومن البديهى أن نجاح الثورة أو فشلها ليس دليلاً على وجود الوعى الطبقى أو انتقائه، ومع ذلك فنفس هذا القدر من الوعى هو الذى نجح العوام عن طريقه فى تأسيس دولة القرامطة، والدولة الصفارية، إن الحركات الشيعية والخارجية كانت تمتلك قدراً كبيراً من الوعى الطبقى كما امتلكت برامج اجتماعية بديلة، وبينما كان الشيعة يمثلون مصالح الفلاحين والحرفيين وصغار التجار وهى الطبقات والشرائح التى استفادت من الإجراءات الاقتصادية التى أصدرها على بن أبى طالب.

والواقع أنه حتى الحركات الاجتماعية والتى فشلت فى البقاء لفترات طويلة كانت تمتلك وعياً طبقياً كثورة بابك الخرمى، وثورة أبى الخطاب الأسدي، وثورة المقنع

الخراساني، ولم يكن فشلها ناتجاً عن ضعف الوعى الطبقى بقدر ما كان ناتجاً عن أخطاء تنظيمية أو سياسية.

● القاعدة الرابعة تبدو مرتبطة برفض الدكتور محمود إسماعيل لنظرية بعض المثقفين المغاربة حول حدوث قطيعة بين المشرق والمغرب الإسلاميين، وبالتالى فقد ضمن الكاتب خمسة نماذج لحركات وهبات قام بها المهمشون فى المغرب الإسلامى والأندلس، وهى بالفعل حملت الكثير من عناصر التشابه مع مثيلاتها فى المشرق.

وبالتأكيد لا يمكن الاتفاق على وجود قطيعة معرفية بين المشرق والمغرب الإسلاميين فى حين أن كل المذاهب الدينية التى اعتنقها المغاربة قادمة أصلاً من الشرق، إلا أنه وفى المقابل هناك بالفعل خصوصية فى التاريخ المغربى ففى حين أدت الإجراءات الاقتصادية للخلافة الأموية بالشرق إلى القضاء على الإقطاع القبلى تماماً، كما أدت الثورات العلوية وصعود العباسيين إلى ضعف الانتماء القبلى كوضع اجتماعي، استمرت سيادة هذا النمط فى مناطق المغرب إلى فترة متأخرة من الخلافة العباسية، وكانت معظم الحركات المعارضة للحكم تعبيراً عن الصراع ما بين الوضع القبلى السائد فى المغرب والأشكال الأخرى للإقطاع فى الشرق والتى كانت الدولة العباسية تطمح إلى سيادتها وقد قامت معظم الدول المعارضة للعباسيين بناء على تأييد زعماء قبائل أمازيغية (بربرية) لها.

لقد استدل د. محمود إسماعيل على التشابه فيما بين المشرق والمغرب بحركة «عمر بن حفصون» التى قامت فى الأندلس، ورغم اتفاقى مع الدكتور محمود على عدم وجود القطيعة المدعاة بين الشرق والغرب فإن الاستدلال بثورة عمر بن حفصون ربما لا يمثل الدليل الأكثر واقعية، إن من الخطأ الربط بين تاريخ المغرب وتاريخ الأندلس الذى يمتلك وضعاً اقتصادياً واجتماعياً مختلفاً تماماً عن المغرب فقد كان التنوع ما بين عناصر المسلمين ما بين العرب والأمازيغ إضافة إلى خليط من الموالى الفرس والأفارقة وأكثرية من المسلمين من أصول أسبانية دوره فى القضاء على سيادة الانتماءات القبلية، خاصة أن المجتمع الأندلسى ذاته لم يكن مجتمعاً قائماً على القبلية قبل دخول الإسلام، فرغم الارتباط الجغرافى والإثنى بين المغاربة والأندلسيين، فإن

الأندلس أقرب إلى الشرق من الناحية الاجتماعية والمعرفية، فبعكس المغرب فقد تنوعت المذاهب الدينية فى أوساط الأندلسيين بالإضافة إلى المذهب المالكي، حيث انتشر المذهب المعتزلي، كما انتشرت المذاهب الشيعية على نطاق واسع كالمذهب الإسماعيلي، والمذهب الإثنى عشرى بل إن ظاهرة العزاء الحسينى المنتشرة الآن بين الشيعة فى العالم الإسلامى بنفس طقوسها بدأت أصلا فى مدينة مرسية وشرق الأندلس، حيث كان يقام مشهد جنائزي يجسد استشهاد الحسين بطريقة تمثيلية، ويحضر القراء والمنشدون لقراءة المراثى الحسينية، كما ألف الموريسكيون كتاباً فى مغازى الإمام على بن أبى طالب يبدو فيه بوضوح آثار الكثير من العقائد المتداولة بين الشيعة، وبالتالى فقد مثلت الأندلس إقليماً أوروبياً له صفاته الخاصة المختلفة عن الشرق الآسيوى والغرب الإفريقي.

إن النماذج الخمسة التى أوردها د. محمود إسماعيل لا يمثل المغرب فيها إلا بنموذجين وهما حركة «حميم المفترى»، وحركات «الصقورة»، وبينما تنتمى الحركة الأولى إلى الطابع المغربى القبلى التقليدي، فإن حركات «الصقورة» هى المثال الأكثر وضوحاً على عناصر التشابه والتواصل الموجودة بين المشرق والمغرب والأندلس، بل يمكننا أن نؤكد أن التشابه ما بين المشرق الإسلامى والأندلس أكبر من التشابه بينه وبين المغرب، ولعل من الملاحظ على الثورات والحركات الأندلسية رغم اتسامها بانعدام الأيدلوجية المذهبية – وهى سمة كل النماذج الأندلسية التى أوردها د. محمود إسماعيل – ارتباطها أكثر بطموحات العوام وعدم اتسامها بأى ملامح قبلية، وتمثل ثورة «عمر بن حفصون» الدليل الأكبر على ما للأندلسيين من خصوصية.

● يتبقى القاعدة الخامسة والتى أشار لها الدكتور محمود إسماعيل فى الكتاب فى إطار عرضة لثورتى «الخشبية»، و«الزنج الأولى والثانية»، حيث أشار إلى ثانوية دور المذاهب الدينية فى الصراع الطبقي، إن هذه القاعدة ربما تصدق على الوضع فى الأندلس كما أشرت سالفاً، إلا أن الأوضاع الاجتماعية فى مناطق العراق كانت مختلفة، فبغض النظر عن الدلائل التاريخية فإن معظم الثورات الاجتماعية كانت لها انتماءات مذهبية وخاصة التشيع، فقد استفاد الكادحون والحرفيون ومعظمهم من

الموالى – كما أشار د. محمود – من الإجراءات الاقتصادية والاجتماعية لعلى بن أبى طالب، وبالتالى فقد كان للتيار الشيعى شعبيته الجارفة فى أوساط الفلاحين والحرفيين بالكوفة وهم الذين قاموا أساساً بثورة الخشبية بقيادة المختار بن أبى عبيد، ولعل ما يذكره الطبرى عن الشخصية المرتبطة أكثر بهذه الثورة «أبا عمرة كيسان التمار».، وهو مولى فارسى والمحرك الرئيسى للأحداث، أنه عوقب فى عهد معاوية بن أبى سفيان بتهمة التطاول على الأمويين والسبئية تدليل واضح على تشيع الثورة.

إن السبب الرئيسى لشكوك الدكتور محمود إسماعيل حول ثورة الخشبية هو هذا الكم من المرويات عن المختار والذى يشكك فى انتماءاته ويصفه بالانتهازية والتقلب الفكرى والمذهبى ما بين الانتماء للأزارقة ثم لابن الزبير ثم التشيع وأخيراً استغلال اسم محمد بن الحنفية والزعم بكونه المهدى المنتظر لجذب شيعة الكوفة إليه.

إن نقد هذه المرويات فى الواقع يظهر ما تعانيه من ضعف وتناقض فقد فسرت هذه المرويات اشتراك المختار فى الدفاع عن مكة ضد جيش يزيد بن معاوية مع الأزارقة أنه انتماء لهذه الفرقة، على الرغم من أن هذا الدفاع لم يكن بقيادتهم وإنما بقيادة عبد الله بن الزبير، والغريب أن المرويات التاريخية لم تدع أبداً أن نافع بن الأزرق زعيم الأزارقة من الموالين لابن الزبير بناء على محاربته للأمويين تحت قيادته، فى حين فسرت مبايعة المختار لعبد الله بن الزبير كمناورة سياسية لتحييده مؤقتاً فى أثناء محاولته السيطرة على الكوفة على أنه ولاء لابن الزبير، والواقع أن المختار كان ولاؤه للشيعة منذ البداية كما شارك فى ثورة الحسين وكان أول المستقبلين لمندوب الحسين للكوفيين مسلم بن عقيل واستضافه فى منزله لفترة أما المرويات التى تنقل عنه الترويج لمهدية محمد بن الحنفية فقد نقلت معظمها على لسان المعادين له وللعلويين كعامر الشعبى راوى البلاط الأموى وأبو الحسن المدائنى راوى العباسيين، إن الموقف الإيجابى للأئمة العلويين وخاصة على بن الحسين من الثورة والتى حصلت على مباركته تدليلاً واضحاً على عدم صحة هذه الاتهامات والتى تعد تقليدية فى مواجهة ثورة امتلكت عقيدة مخالفة للأرستقراطية ووعياً طبقياً فى مواجهتها.

الأمر ذاته ينطبق على الأوضاع فى البصرة والتى لم تخل من وجود موالين للعلويين وبرز دور هؤلاء بوضوح فى أثناء ثورة الحسين حيث استطاع زعيمهم يزيد بن مسعود النهشلى حشد أتباعه من بنى تميم وبنى حنظلة سراً وتجهيزهم انتظاراً لوصول الحسين إلى الكوفة، والمعروف أن على بن أبى طالب هو أول من استخدم الزنج وعنصر الزط فى الدولة كحرس على بيت مال البصرة، وهو ما يعنى أن جلبهم تم قبل سيطرة الأمويين على العراق، وقد تحسنت أوضاعهم فى عهده كغيرهم من الموالي، إلا أن مشاركتهم فى الأحداث ظلت قليلة، وتذكر المرويات أن أول انتفاضاتهم كانت فى عهد مصعب بن الزبير، الذى خاض صراعاً مع المختار عقب استيلاء الأخير على الكوفة، مما قد يشير إلى علاقتهم بثورة المختار الثقفي.

لقد استدل د. محمود إسماعيل على اعتناق الزنج لمبادئ الخوارج بتلقب زعيمهم «شير زنجى» بلقب الخلافة «أمير المؤمنين»، إن إذاعة الأمويين لهذا الإدعاء يمثل مبرراً فقهياً للبطش بهؤلاء الثوار، إضافة إلى إزكاء سلاح العصبية العنصرية لدى القبائل العربية وهو ما حدث بالفعل – كما ذكر د. محمود – والواقع أن الفكر الخارجى على الرغم من إعلانه أحقية كل المسلمين بالإمامة، فإنه على مستوى التطبيق – فى مناطق الشرق – ظل عربياً متزمتاً ولم يتقبل بالفعل أى حقوق للموالى فى هذا الشأن، وبالتالى رغم تعاطف الكثيرين من الموالى مع الثورات الخارجية نكاية فى الأمويين فإن قليلاً منهم فقط هم من اعتنقوا هذا المذهب بالفعل.

على أن علاقة ثورة الزنج الثانية بالفكر الشيعى أكثر وضوحاً، فقد انتسب على بن محمد إلى الإمام على بن أبى طالب وعلى الرغم من المرويات الكثيرة المشككة فى نسبه فقد اعترف به العلويون المعاصرون، وانضم بعضهم إليه، كعلى بن زيد وطاهر بن أحمد بن القاسم، ومحمد بن القاسم، والواقع إن إعلان صاحب الزنج لنسبه العلوى هو تدليل على تشيعه، إضافة إلى مناصرة هذا الكم من العلويين له، ووجود شخصيات شيعية إثنى عشرية كالمعلى بن أسد العمى بين المقربين له، ولابد من الإشارة إلى الرقابة اللصيقة التى تعرض لها الحسن بن على (الإمام الحادى عشر) والمعاصر لهذه الثورة فى تلك الأثناء والتى انتهت باغتياله كما تروى المصادر

الشيعية ولعل وفاته فى سن صغيرة تدليلاً على أنها تمت بطريقة غير طبيعية.

إن الجانب المذهبى لم يكن ثانوياً فى هذه الثورات المطالبة بتطبيق الشعارات الإسلامية فى العدل الاجتماعى والمساواة، وبالتالى فقد كان يجب صياغة هذه المطالب والاستدلال عليها بالآيات القرآنية والسنة النبوية وممارسات الصحابة الأوائل، والتى تعنى بداهة اعتناق الثوار لمذهب عقائدى يواجه مذهب وفقهاء الدولة، وتصور التئام كل المستضعفين بمختلف انتماءاتهم المذهبية تحت راية زعيم واحد يعد مثالياً بالنسبة لهذه المرحلة التى كانت السيادة فيها للفكر الديني، فمما تشترك فيه الثورات عموما أن زعماءها يستمرون فترة قبل الإعلان عنها يدعون لمذهبهم سراً بين العوام والكادحين الأمر الذى يؤكد التلازم ما بين الثورة وعقيدتها الدينية والتى تعبر أيضا بصورة ضمنية عن مصالح طبقة معينة كما أشرت سابقاً.

لقد احتوى الكتاب إضافة إلى القواعد السابقة على مناقشة لبعض التساؤلات التاريخية التى مازالت محل بحث ودراسة الكثير من المتخصصين، خاصة فى الفصلين الأخيرين، اللذين خصصهما د. محمود إسماعيل لبحث وضع مصر من المد الثورى فى التاريخ الإسلامي، والإنتاج الأدبى والإبداعى للمهمشين، وقد أنتج هذا البحث آراء مهمة سواء من ناحية النظرية أو التطبيق، وعلى الرغم من أن التوصل إلى نتائج حاسمة فى هذين المبحثين يحمل الكثير من الصعوبة فإن طرح د. محمود إسماعيل هذين المبحثين للمناقشة يمثل بكل تأكيد أحد عناصر التميز فى هذا الكتاب.

رؤية

محمد مندور والقضية الوطنية

د .إيمان السعيد جلال
أستاذ اللغويات المساعد
كلية الألسن - جامعة عين شمس

(٢) الجلاء التام «جوهر القضية الوطنية»

حصلت مصر على استقلال صوريّ بمقتضى تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢، لكن خطوة واحدة نحو الجلاء لم تتخذ. لذلك لم يكن غريبًا أن يحمل أول مقال كتبه مندور لصحيفة «الوفد المصرى» عنوانه «الجلاء»(١) ذلك المطلب الأساسى من المطالب الوطنية، فقد قويت الروح الوطنية قرب نهايات الحرب، وارتفعت حدة المطالبة بانسحاب قوات الاحتلال بعد أن أسفرت الحرب عن نتائج يمكن أن تفيد منها الشعوب المستضعفة، فقد منيت الدول الاستعمارية بكثير من الضعف سواء فى ذلك الدول التى خرجت من الحرب منتصرة أو منهزمة.

أعرب مندور فى مقاله «الجلاء» عن أمله فى أن يرد الإنجليز الجميل لمصر التى ساندتهم فى أثناء الحرب، وطالب بوجوب تعديل معاهدة ١٩٣٦(٢) التى لم تعد تصلح أن تكون أساسًا يحدد العلاقة بين البلدين: «هناك أمل قوى فى أن تضع الحرب عما قريب أوزارها، ولا ريب أن هذه الأمة التى وفت بعهودها نحو إنجلترا أكرم الوفاء، تود لو استطاع الإنجليز أن يدركوا حقيقة أمانيها المشروعة، حتى يستطيع شعبنا أن يحتفظ نحوهم بشعور المهادنة،

بل الود الذى أظهره أيام الشدة، فالأمر كله لم يعد الآن بأيدينا، بل بأيديهم هم، وذلك لأنهم – بلا ريب – يدركون أنه ليس أشق على عزة الشعوب الأبية من أن تسلب حريتها، فيسترقها الأجنبى».

ويقول: «إن بشعبنا لحرقة إلى الحرية، وإنه لمن الخير أن يجاب إلى ما يبغى، وما يجوز أن يحتج بنصوص المعاهدة ومواعيدها، فالحرب القائمة قد غيرت – كما قيل غير مرة – جميع الظروف، ولم يعد هناك أى نوع من أنواع الخطر الذى يهدد بلادنا، بعد أن انهارت الإمبراطورية الإيطالية التى كانت تتاخمنا على الحدود الغربية، كما تتاخم السودان فى الحبشة. ومن هنا لم يعد المصرى يفهم سرًا لبقاء جندى أجنبى واحد ببلاده».

ولا يخلو الأمر من تهديد خفى بأن ترتفع حرارة كفاح المصريين ضد الوجود البريطانى، إذا لم يبادر بالجلاء عن مصر.. يقول: «ولا شك أنه إذا لم يتم الجلاء المطلق عن بلادنا عقب الحرب مباشرة سيحس كل مصرى أن بقاء أولئك الجند يجرح قوميته، ويسلب استقلاله كل معنى. ومصر التى تغار على استقلال البلاد العربية، وتكافح فى سبيله أنبل كفاح لن تنسى نفسها».

ولمزيد من التحديد والإيضاح كتب مندور – غير مرة – معددًا محددًا الأهداف القومية المصرية التى تسعى إلى تحقيقها، وتسوية موقفها مع الإنجليز.. كتب فى مقال: «مصر ومؤتمر الصلح»(٣) يقول: «وأمانى مصر القومية معروفة محددة، وهى تتلخص فى تقرير السيادة، وتعديل المعاهدة، والجلاء، وتحقيق وحدة وادى النيل، ثم وضع قناة السويس تحت سيطرة مصر وحمايتها، باعتبارها جزءًا من بلادنا، وباعتبار أن الخطر الذى يهددنا قد زال، وأننا نستطيع القيام على حمايتها دون حاجة إلى جيش أجنبى».

ووجد محمد مندور – بعد ذلك – أن الأمر ينبغى ألا يفهم باعتباره ردًا للجميل أو باعتباره أمانى قومية، فيؤكد أنها حقوق وطنية.. كتب فى مقال «أمانى أم حقوق»(٤): «إن ما نطلبه اليوم ليس أمانى بل حقوقًا.. وهذا التغيير الذى نقترحه ليس مقصورًا على الألفاظ، بل يتناول الحقائق والمشاعر.

لقد رأينا أناسًا يتساءلون عن الثمن الذى دفعناه لما نطلب تحقيقه من أمانٍ، ولو أنهم فطنوا إلى أن الأمر أمر حقوق لا أمانٍ لأمسكوا.. فكما يولد الناس أحرارًا، كذلك من حق الأمم الطبيعى أن تعيش حرة ذات سيادة كاملة. ولو أننا فرضنا أن هذه الحرب لم تقم، وأن مصر لم تساهم فيها بشىء لما تغيّر شىء من حقوقنا ولوجب أن نطالب بتلك الحقوق حتى ترد إلينا غير منقوصة».

(٣) الدعوة إلى النضال

لم يكن محمد مندور ممن يميلون إلى إثارة الرأى العام، ولكنه بعد حديث طويل متعقل إلى الإنجليز والحكومات المصرية استخدم فيه الجدل والتفنيد بهدف الإقناع بمطالب الوطن، لم

يجد مندور بدًا من توجيه حديثه إلى الشعب.

فكتب مخاطبًا الأمة، واضعًا إياها أمام مسئولياتها، بأن تنتزع حقوقها الدستورية المشروعة فى تقرير مصير البلاد.. كتب فى مقال: «الكلمة الآن للأمة»(٥) يقول: «لمن له حق أن يعمل للوصول إليه. وإذا كنا حقيقة أمة تستحق الاستقلال، وتريد أن تتمتع بسيادتها الخارجية، فعليها أن تثبت أولاً قدرتها على التمتع بالاستقلال الداخلى والسيادة الشعبية.

إن أمة على أبواب البت فى معاهدة عاتية تقيدها بالتزامات ثقيلة لم يعد لها ما يبررها. إن أمة يراد تكبيلها بقيود وأعباء جديدة، فى حلف عالمى يسمونه هيئة السلام، دون أن تفهم لذلك سرًا، ولا تجد له مقابلاً. إن أمة لها ملايين الجنيهات من الديون إذا لم تدفع انشلت حياتها الاقتصادية كلها واضطربت عملتها. إن أمة مطوقة تطويقًا اقتصاديًا يشل تجارتها الخارجية صادرًا وواردًا.. إن أمة فى أمسّ الحاجة إلى ثورة إصلاحية داخلية تتناول جميع نواحى حياتها الاجتماعية والثقافية. إن أمة تهب لاستغلال مواردها المعطلة حتى تكافح الفقر، ولا تريد أن تقع تلك الموارد فى أيدى الأجنبى أو فى أيدى الجشعين من أبنائها.. إن أمة هذا شأنها لابد لها إذا أرادت الحياة من أن تتحرك، وأن تطالب بحقها فى تقرير مصيرها، ولا يجوز لها أن تنتظر عونًا من أحد، أو تنتظر هبة من حكومة لا تريد أن تستمع إلى صوت العقل».

وأطلق هذه الزفرة، بعد أن ضاق صدره بالمماطلة، فكتب فى مقال «سياسة كسب الوقت»(٦) يقول: «أما لهذا الليل من آخر؟ سبحانك ربى! أهكذا قضيت على هذه البلاد الشريفة وعلى هذا الشعب المجيد أن لا تتحقق للوطن عزة، ولا للفرد عزة؟! ولكن الذل لم يدوم، ولكن شباب هذا الوطن وشيوخه، ولكن رجاله ونساءه، ولكن أحياءه وشهداءه سيعرفون كيف يفكون إسارهم ويستردون حرياتهم، ويعيشون كرامًا، أو يموتون كرامًا. فليراوغ الإنجليز كما يريدون، وليتحايلوا حتى لا ندرك فشل المفاوضات إلا بالتجزئة، وعلى أمد طويل، ولتمكنهم الحكومة المصرية والمفاوض المصرى مما يريدون.. فإن كل ذلك لن ينال شيئًا من روح الجهاد التى استيقظت فى الشعب، والتى لن تنام.. وليعلم أولئك وهؤلاء أن الشعب ماض إلى ما يريد، وهو لا يريد غير الحرية، الحرية الساحرة العطر، الحرية الشريفة التى لا تُساوى الحياة بدونها قلامة ظفر.. وكيف يقف شعب أو يستنيم إلى ذل، وهو يعرف حق المعرفة أن المعتدى على وطنه كالمعتدى على عرضه سواءً بسواء».

(٤) استقلال البلاد العربية

ويربط مندور بين قضية مصر الوطنية، وقضايا البلاد العربية التى تعانى مرارة الاحتلال.. كتب فى مقال: «استقلال الدول العربية»(٧) يوضح حقيقة النضج السياسى الذى بلغه العرب، بما يعنى استحالة قبولهم الاحتلال والأطماع الاستعمارية فى بلادهم، مستخفًا بمنطق الاحتلال والسطو على أراضى الغير بالقوة: «وإنه حقيقة لأمر عجيب أن تخرج دولة

من الدول من بلادها لتضع يدها على مستعمرات وأسواق تجارية، ثم تريد لتضمن طرق المواصلات إليها أن تحتل البلاد التى تقع على تلك الطرق...

وأشد من ذلك غرابة أن تستخدم الدول المحتلة قواتها ضد أهالى البلاد المقيمة فيها لتلزمها طاعتها، ولتبتز منها ما تريد من امتيازات.

والحقيقة أن الأمر ليس قاصرًا على مواقع استراتيجية، بل إنه ليمتد إلى امتيازات اقتصادية وتجارية، هى فى الواقع مدار المعركة. والعرب الآخذ عددهم فى الازدياد، والآخذة ثقافتهم فى النمو وشعورهم الوطنى فى الاحتداد حريصون على أن يستكملوا استقلال بلادهم، وأن يحتفظوا بموارد ثروتهم بين أيديهم وأن يزيلوا كل عقبة تنهض أمام المشروعات الإصلاحية التى يريدونها، حتى تستقيم حياتهم الاجتماعية، وتتحقق فيها العدالة الواجبة. وهم فى صراحة غير مطمئنين إلى أن الأوروبيين ينظرون بعين الرضا إلى نهضتهم الاقتصادية والثقافية والاجتماعية، وذلك لأنهم يعلمون أن مثل هذه النهضة لابد أن تحطم أغلال الاستعباد».

«ونحن نبغى أن نسير قدمًا فى مضمار الحضارة دون أن يعوقنا أجنبى عن ذلك، أنانية منه وظلماً باغيًا، وذلك لأننا شعوب قديمة، لها كبرياؤها، وليس أشق على نفوسنا من أن ينظر إلينا كأفراد أو كأمم نظرة الصغار. ونحن نعلم علم اليقين أننا لكى نستحق إكبار الغير لابد أن نجاهد لنكون شعبًا حرًا، أو أفرادًا أحرارًا يعيشون فى مستوى مادى واجتماعى لا يقل عن مستوى الدول الأوروبية. ويقيننا أنه لابد من استقلالنا استقلالاً تامًا، لنصل إلى هذه الأهداف.

ونحب أن يفهم الأوروبيون أننا ندرك تمام الإدراك أن العالم قد أصبح إلى حد بعيد وحدة اقتصادية وثقافية، وأننا لا نرفض التعاون وتبادل المنافع مع غيرنا من الدول، ولكننا نريد أن نقيم ذلك على أساس من التفاهم الصريح.. وأما النفاق من جانبنا أو جانبهم، وأما المراوغة والمداورة فهذه طرق عتيقة عقيمة».

(٥) السودان ووحدة وادى النيل

كان السودان تابعًا لمصر بمقتضى معاهدة لندن ١٨٤٠، وبعد الاحتلال البريطانى لمصر سيطرت بريطانيا على السودان وفرضت على مصر اتفاقيتى ١٨٩٩ اللتين أوجدتا الحكم الثنائى المصرى البريطانى للسودان، بينما انفردت بريطانيا بالإشراف الفعلى عليه. وأخذ النفوذ المصرى فى السودان يتقلص،بخاصة بعد حادثة مقتل السيرلى ستاك سنة ١٩٢٤. وحاولت الحكومات المصرية فى المفاوضات التالية للحادث أن تسترد كثيرًا من سلطاتها فى السودان دون جدوى.

وقد نصت معاهدة ١٩٣٦ على أن تُستمد إدارة السودان من نصوص اتفاقيتى ١٨٩٩، مع تأجيل الاعتراف بالسيادة المصرية فى السودان.

لكن السودانيين أخذوا يتطلعون إلى حق تقرير المصير، وضرورة إبداء رأيهم فى المعاهدة، بعد تجاهل رأيهم عند عقد معاهدة ١٩٣٦. وظهرت الحركة الوطنية السودانية التى ضمت تيارين وطنيين، أحدهما يؤمن بالوحدة مع مصر ويؤيدها، والثانى يسعى إلى الانفصال عن مصر، وهو التيار الذى سانده الإنجليز بما زعموه حول السودنة والحكم الذاتى للسودانيين.

شغل مندور بمشكلة السودان، وحدد طبيعتها فى مقال: «المشكلة السودانية»(٨) فأكد أن الاحتلال البريطانى للسودان كان جزءًا من خطة الإنجليز للإحاطة بمصر من حدودها الجنوبية، منتهيًا إلى أن خروج الإنجليز من السودان أمر بالغ الصعوبة. يقول موضحاً تمسك الإنجليز بالسودان، وأساليبهم فى إفساد علاقته بمصر: «الإنجليز إذن حريصون على البقاء فى السودان لقيمته الحربية، وبخاصة قيمة موانئه على البحر الأحمر من جهة، وقيمته الاقتصادية من جهة أخرى، وهم يستخدمون فى سياستهم هذه شتى السبل، فأحيانًا يقولون باستفتاء السودانيين، وأحيانًا يلوحون لهم بالحكم الذاتى، وفى النهاية يغرون بعض السودانيين ذوى الطموح بتمكينهم من بعض الوظائف السودانية، وكل هذا خداع فى خداع.

فالاستفتاء يستنكره السودانيون أنفسهم، لأنه سيجرى تحت ضغط السلاح البريطانى.. والحكم الذاتى ليس إلا سرابًا.. وأما الوظائف، فساذج مخدوع من السودانيين من يظن أنه سيلى منها وظيفة واحدة ذات نفوذ، مادام الإنجليز يحتلون بلاده.

وإذًا فكل ما يلوح به الإنجليز للسودانيين ليس إلا خداعًا، وهم إذا لم يربطوا مصيرهم بمصير مصر ربطًا صريحًا قلبيًا نخشى أن يقعوا فريسة فى يد الإنجليز، ويطول بهم الاستعمار، فلا يصلون إلى حكومة ديمقراطية مركزية، ولا إلى اتحاد مع مصر».

ويدعو البلدين لتوحيد المواقف لصالحهما معًا: «إن المشكلة السودانية يجب أن تناقش فى صراحة، وأن يسارع المصريون والسودانيون فيصلوا إلى كلمة سواء ويعلم الجميع أن الاستعمار إذا فرّق بينهم سيكون للجميع الويل.. وما يجوز أن يخدع أحد منا نفسه، فمصر والسودان محتلان، والخلاص من الاحتلال يتطلب جهادًا».

(٦) فلسطين قضية كل العرب

كتب محمد مندور فى أعقاب حرب ١٩٤٨ مقال «لن نقبل الركود لقضية فلسطين»(٩). يقول: «لقد تنفس العرب الصعداء عندما تحركت الجيوش العربية فى ١٥ مايو الماضى للقضاء على عصابات الصهيونيين، وتخليص العرب من آثامها، والمحافظة على فلسطين الشهيدة قطرًا عربيًا موحدًا، وبخاصة إذا ذكرنا أن كبح جماح الصهيونيين لن ينقذ فلسطين وحدها منهم، بل سينقذ البلاد العربية كلها، إذ إنهم كالسرطان الذى يخشى أن يتشعب فى جميع الجهات، وأن ينفث سمومه فى جميع الأقطار العربية حتى ليصح القول

بأن كل عربى إنما خفّ للدفاع عن نفسه عندما أرسل جيوشه إلى القطر الشقيق».

وتحدث عن قرار تقسيم فلسطين من منظور عبث الدول الكبرى بالبلدان العربية ومصائرها فى مقال: «عبث الدول الكبرى يرسم للعالم العربى سياسته الخارجية»(١٠) يقول: «أخذت أمريكا تناصر الصهيونيين بكافة السبل حتى انتهى بها الأمر إلى استخدام نفوذها الضخم لتحصل فى تلك الجلسة التاريخية الخطيرة، جلسة ٢٩ نوفمبر سنة ١٩٤٧ على ذلك القرار الظالم العجيب، قرار تقسيم فلسطين، وشاءت روسيا فيما يبدو أن تفسد على أمريكا خطتها فى كسب الصهيونيين المنبثين فى العالم أجمع إلى جوارها، فقالت هى الأخرى بالتقسيم، بل وتحمست له فوق تحمس أمريكا. وصمد العالم العربى للقرار الجائر، وأدهش تلك الدول الكبرى المتغطرسة الظالمة بمقاومته بالسلاح والنار، لذلك المشروع الآثم حتى أعلنت لجنة فلسطين نفسها استحالة تنفيذه، وذلك ما لم ترسل الدول قوات حربية تنفذ هذا المشروع بالقوة. ولما كان من المتوقع فى حالة إرسال مثل تلك القوات أن يكون للروس فيها جند، فإن أمريكا - فيما يبدو - قد أخذها الهلع هى ومعسكرها، فبادرت إلى العدول عن تأييد مشروع التقسيم واقترحت رد الموضوع كله إلى الجمعية العمومية..

وهكذا يتضح أن المناورات قد كانت الحافز الأول لموقف تلك الدول من مشكلة فلسطين، وأن الأمر لا يعدو معركة تدور بينها لكسب أنصار ومناطق نفوذ.. وأما مبادئ الحق والعدل وما إلى ذلك، فتلك أشياء قد ماتت، إن كانت قد عاشت على الإطلاق فى أى يوم من الأيام».

(٧) المحالفة العسكرية والدفاع المشترك

شعر محمد مندور بالتقارب بين الإنجليز والفرنسيين فى توجهاتهما الاستعمارية عند قرب انتهاء الحرب، وظهر هذا التقارب فى ميلهما إلى تطويق البلاد العربية كلها فى محالفة عسكرية سياسية واقتصادية، لا تزيد فى آخر الأمر عن كونها شكلاً استعماريًا جديدًا.

وكانت بريطانيا تهدف إلى عقد محالفة عسكرية مع مصر، تضمن لها أن تتخذ منها قاعدة عسكرية للسيطرة على منطقة الشرق الأوسط، زاعمة أنها تحميه من الخطر السوفييتى الذى يهدد سلامة المنطقة.

كتب مندور منبهًا إلى هذا المخطط الاستعمارى الجديد. يقول فى مقال: «سياسة الاستعمار»(١١): «وهذه هى السياسة التى أخشى أن تكون قد بيتت بالفعل، وهى ترمى إلى أن تحمل البلاد العربية على قبول الجيوش الأجنبية ببلادنا، ورءوس الأموال الأجنبية أيضًا حتى يكون الاستعمار سياسيًا واقتصاديًا معًا، وهم يريدون أن يكون هذا البقاء بقبول منا، وذلك بتأييدهم لما نبغى من وحدة، حتى إذا تمت، عقدوا محالفة عسكرية مع العالم العربى كله، وعززوا هذا التحالف باتفاقات خاصة بينهم وبين دولنا لإنشاء قواعد جوية وبحرية وعسكرية مشتركة بينهم كما ينظمون استغلال ممالكنا اقتصاديًا بواسطة مجلس اقتصادى يريدون إنشاءه».

وكتب يوضح المخطط الاستعمارى البريطانى لاستمرار السيطرة على مصر تحت اسم الدفاع المشترك،. فى مقال عنوانه «هل يصل الإنجليز إلى ما يريدون»(١٢): «وها هم الإنجليز قد تمادوا فى سخريتهم منا، وبلغ بهم الخبث الاستعمارى أن اخترعوا مجلسًا مشتركًا للدفاع، تواترت الأنباء لسوء الحظ أن الحكومة المصرية الحالية، ومعها نفر من المفاوضين قد قبلوا مبدأه، وراح رئيس الوزراء، ورئيس المفاوضين يهون من خطره الداهم، إما بالقول بأنه استشارى، وإما بمحاولة ربطه بنظام الأمن الإقليمى أو بقياسه باتفاق كندا والولايات المتحدة، وكل هذه حجج باطلة كما أوضحنا نحن، ووضح غيرنا من رجال السياسة والقلم، فالاستشارة عرفنا من سنين أن معناها عند الإنجليز الإملاء.. وأما ربط هذا المجلس الذى سيتحكم فى جيشنا وفى كافة مرافقنا وطرق مواصلاتنا وموانينا ومطاراتنا بصفة دائمة، كما قال رئيس الوزراء نفسه، فأمر واضح البطلان..

وليست مصر مجاورة لإنجلترا، ولا مكافئة لها، ولا طليقة من سيطرتها الاستعمارية كما هو الحال بين كندا والولايات المتحدة، ولقد كان فى خلق مجلس الأمن ما كفى ويكفى عن مثل هذه الاتفاقات، والتى لا علاقة لها إطلاقا بدعوى المحافظة على الأمن والسلام الدوليين».

(٨) القوى الدولية الجديدة

وهى القوى الصاعدة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية. فقد خرجت الإمبراطورية البريطانية من الحرب وقد تفوقت عليها قوتان عظميان. وقد أكد مندور فى مقالاته أن الشرق العربى لن يستبدل سيدًا بسيد، أى أنه لن يستبدل الاستعمار السوفييتى بالاستعمار الإنجليزى أو الأمريكى. وبيّن نموّ الوعى السياسى المصرى والعربى، بما جعل العرب جميعًا يبغضون الاستعمار أيًا كانت وجهته.. يقول فى مقال: «الشرق الأوسط بين روسيا وإنجلترا»(١٣): «الجنس العربى كله لم يعد يطيق صبرًا على الاستعمار، أيًا كان المستعمر وهو بلا أدنى ريب لا يريد أن يستبدل سيدًا بسيد، وإنما يريد أن يتحرر، لأنه يعتقد أنه وصل من الوعى السياسى والتقدم المادى إلى مرحلة لا يمكن أن يستمر معها استعماره».

ويؤكد مندور أن الشرق العربى – ومعه مصر – يريد فى إطار هذا الوعى أن يستعين بالاتحاد السوفييتى، وأن يفيد من تأييده لقضاياه دون أن يعنى ذلك وقوعه تحت سيطرته: «من الطبيعى أن يستمع العالم العربى بسرور إلى معاضدة روسيا لقضاياه الوطنية، وليس يعنيه بعد ذلك أن تكون روسيا مدفوعة إلى ذلك بدافع أنانى أو إنسانى، وهو يدرك تمام الإدراك أن البشرية ليست بها ملائكة، وأن المنفعة لابد أن تمازج كل شعور، وأن تنازع البقاء وتصارع القوى جِبِلّة ثابتة فى البشر».



ثانيًا: القضايا الاقتصادية والاجتماعية

نشر محمد مندور عقب عودته من فرنسا مقالات عدة فى مجلة الثقافة، اتجه فيها إلى عرض أفكار كلية؛ وربط بين مشكلات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى مصر ربطًا وثيقًا كما فعل فى مقال:دستور الإصلاح، بؤسنا المادى ١٩٤١/١٠/٢١. ومقال: الثقافة والديمقراطية الاجتماعية ١٩٤٣/١١/٢. ثم قام بعد ذلك ببسط هذه الأفكار المترابطة المتداخلة حينما أتيحت له فرصة رئاسة تحرير المصرى، والوفد المصرى والبعث وصوت الأمة.

وإذا كانت الشهور الثلاثة التى قضاها فى رئاسة تحرير «المصرى» غير كافية لعرض أفكاره الإصلاحية فى السياسة والاقتصاد والاجتماع، فإن فرصته كانت رحبة فى الصحف الأخرى.

انطلق محمد مندور فى تأمله الحالة الاجتماعية المتردية لطبقات الشعب الفقيرة من الحالة الاقتصادية، ومن ثم فإن الإصلاح الاجتماعى غير منفصل عن الإصلاح الاقتصادى. كتب فى مقال «مشكلة الفلاح»(١٤) يقول: «الأساس العام لحل مشكلة الفقر فى البلاد هو العدالة فى تمكين الأفراد من وسائل الإنتاج، وكسب كل رجل قوته اليومى بعرق جبينه».

لذلك رفض مندور إحسان الغنى على الفقير، وطالب بإعادة توزيع الثروة فى مصر، وأكد أن ذلك لن يكون بتحديد الملكية الزراعية، وإعادة توزيع الأراضى فقط، بل بإعادة توزيع العقارات والمصانع والمناجم وغير ذلك.

«إن الحل الطبيعى لمشكلة الفقر فى البلاد سيحتاج بلا ريب إلى استغلال أتم لمصادر ثروتنا، وتنمية لإنتاجنا العام، ولكنه أيضًا متعلق أشد التعلق بمشكلة التوزيع، ولهذا لا نستطيع إلا أن نؤيد الاقتراح الذى تقدم به الشيخ المحترم محمد بك خطاب إلى المجلس لوضع حد أعلى للملكية، كما أننا مازلنا نطالب بإتمام تشريعات العمال والفلاحين بوضع حد أدنى لأجورهم، وتنظيم وسائل التأمينات الاجتماعية التى تقيهم شر التعطل والشيخوخة والمرض وذل الإحسان.

ثم إننا قلنا ونكرر أنه لم تعد فى بلاد العالم المتمدين أمم لا تأخذ اليوم نظمها المادية بمبدأ التصاعد فى الضريبة غير مصر، وهذا المبدأ هو الذى سيمكن الحكومة من أن تنمى مواردها لتنهض بمرافق هذا الشعب المسكين. وثمة ضريبة التركات، وهى الضريبة الوحيدة التى تتناول رأس المال بإعادة التوزيع، لماذا لا تقرر فى نسب تصاعدية كافية لإعادة توزيع الملكية فى بلاد لا يستند فيها حق الملكية تاريخيًا إلى كسب الإنسان وعرق جبينه.

هذه هى السبل فليسلكها وليدعُ إليها من يريد فى شجاعة حل مشكلتنا الاجتماعية. وأما الإحسان، وإطعام الإنسان لأخيه الإنسان وجبة طعام شفقة به، فذلك شعور جارح لكل إحساس إنسانى، وهو خليق بأن يميت فى نفوس أبناء هذا الشعب الكريم ما فيها من

كرامة».

ويؤكد فى مقال «الحرية الاقتصادية والحرية الاجتماعية»(١٥) على ضرورة الجمع بين المشكلتين الاقتصادية والاجتماعية ومن ثم الجمع بين الحريتين الاقتصادية والاجتماعية «لأن مشكلة الفقر والتحرر من استعباده إنما هى مشكلة إنتاج الثروات، وتوزيعها معًا، ولن يغنى علاج الإنتاج عن ضرورة علاج التوزيع ووضعه على أسس سليمة من العدل.. وفى المبدأ القائل بأن لكلٍ بحسب كفاءته، ولكل كفاءة بحسب ما تعمل، ما يغنى عن كافة المذاهب وهذا مبدأ أخلاقى إنسانى لا يمكن إلا أن يقبله كل ضمير إنسانى وكل تفكير سياسى نزيه».

«إن باستطاعة بلد من البلاد أن يقضى على الاستغلال الأجنبى، وأن ينمى موارد الثروة فى بلاده، ومع ذلك لا تتحقق الحرية الاجتماعية فيه وذلك لانتفاء ما سميناه ولا نزال نسمية بالعدالة الاجتماعية.

إنه من الممكن أن نتصور بلدًا من البلاد يعج بالثروات، ومع ذلك يظل السواد الأعظم من شعبه مستعبدًا للفقر مستذلاً للعوز، وذلك لأن طريقة كسب الثروات وطريقة توزيعها بين الناس لا تستند إلى أسس عادلة؛ فلا العامل يحصل على ثمرة عمله، ولا الموظف يتقاضى المرتب الذى يتفق مع وضعه الاجتماعى ومسئولياته فى الحياة، ولا أعباء ضريبية توزع على أسس عادلة، ولا الدولة تنهض بواجباتها العاجزة عن القيام بمطالبها لتأصل الآفات فيها».

وطالب مندور بتدخل الدولة لضمان كثير من الحقوق، وهو مبدأ عرف فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر، وظهر باعتباره رد فعل لمذهب الحرية فى الحياة الاقتصادية. وتدخل الدولة فى الحياة الاجتماعية يتيح التوازن بين الطبقات، ورعاية حقوق كل طبقة.

كتب فى مقال «وظائف الدولة»(١٦) يقول: «فى الحياة الاجتماعية، نرى أن مصر بلغ فيها الظلم الاجتماعى حدًا كبيرًا، وإذا كان العالم كله قد سار نحو التدخل لإنصاف الطبقات المظلومة، أنأتى نحن اليوم ونقول للدولة خذى بمبدأ الحرية، مبدأ سميث وريكاردو، ودَعِى الفرد يعمل، والتجارة تمر؟ لقد أسفرت تلك النظرية عن الحالة التى يعانيها كثير من الشعوب، وياليت القوى كان قويًا بنفسه ولكنه قوى بالوراثة، فصاحب رأس المال يستغل العامل، والمالك يستغل الفلاح والناشر يستغل الكاتب، وليس لهؤلاء إلا أن تحميهم الدولة. لقد وضع العالم المتحضر تشاريع العمال، وهذا هو التدخل، واستخدم نظام الضرائب لتحقيق العدل الاجتماعى، وهذا هو التدخل، وأقام الهيئات تفصل بين صاحب العمل والعمال، وهذا هو التدخل. والدولة بعدُ لم تعد حاكمًا مستبدًا، بل أداة تنفيذ لإرادة الأمة. ثم من الذى سيضمن للفرد علاجه من المرض وقوته إذا أدركته الشيخوخة، أو العاهة أو البطالة، أتترك ذلك للشعب؟

بقى النشاط الاقتصادى وهنا تدور المعركة.. فأصحاب الديمقراطية الحرة يرون أن المنفعة الشخصية هى أهم ضامن للنجاح فى الحياة الاقتصادية. والدولة كشخصية معنوية ينقصها هذا الحافز. وهم يريدون أن يتركوا الفرد ينمى فى نفسه روح المبادأة، والقدرة على تحمل المسئوليات.. ولكن المصلحة الفردية مصلحة أثرة مدمرة، فهناك مصلحة الأمة، ومصالح الأفراد الآخرين، فإذا تعارضت مصلحة الفرد مع مصلحة الجماعة أو مصلحة الفرد مع مصلحة فرد آخر من يوفق بين هذه المصالح إن لم تكن الدولة؟

انظر مثلاً إلى شركات الاحتكار كشركات الماء والكهرباء ببلادنا، ماذا يكون مصيرنا إذا لم تتدخل الدولة لحماية مصالحنا نحن المستهلكين؟».

ومن ناحية أخرى يشيد مندور باتساع فهم مواطنيه لقضايا الوطن، ونمو وعيهم بمشكلاته التى لم تعد سياسية فقط، واندفاع المواطنين طلبةً وعمالاً إلى ساحة النضال.. كتب عند تأسيس اللجنة الوطنية للعمال والطلبة مباركًا هذا التفاعل بين فئات الشعب، وهذا الاقتحام لقضايا الوطن المعلقة. كتب فى مقاله: «حدث خطير: اتصال المثقفين بالعمال»(١٧).

«فى سنة ١٩١٩ كانت الحرية سياسية بحتة، فليس لها إلا هدف واحد هو إلغاء الحماية وتحقيق الاستقلال، وأما اليوم فقد أصبح من الواضح أن الحركة القائمة لا تعتبر تحقيق الاستقلال نفسه الغاية النهائية التى يقف عندها الجهاد، وذلك لأن الفرد قد أصبح يدرك إدراكًا واضحًا أنه لا خير فى إلغاء الرق الخارجى إذا دام الرق الداخلى جاثمًا على صدره، وأنه لا جدوى من أن يصبح الوطن عزيزًا إذا ظل الفرد ذليلاً، بل إن التخلص من الاستعمار نفسه ليس إلا وسيلة لرفع مستوى الحياة بين طبقات الشعب، وذلك بمنع الأجنبى من أن يستغل مصادر الثروة فى بلادنا.

وليس بكافٍ أن ندافع عن قوتنا وقوت أبنائنا ومواطنينا ضد الأجنبى، بل لابد من أن ندافع عنه أيضًا ضد المستغلين من المصريين من الأثرياء الجشعين حتى تتحقق العدالة بين الناس، وتتاح الفرص لكافة المواهب، ويفسح المجال لكل نشاط إنسانى منتج.

وهذا التفكير هو أقصى ما كنا نطمع فيه، والبلاد كانت بلا ريب سائرة نحوه، ولكنه قد ظهر أخيرًا بصعوبة واضحة، وما نظنه سيقف بعد اليوم. قبل أن يبلغ أهدافه التى تتلخص فى الديمقراطية السياسية والعدالة الاجتماعية إلى جوار استقلال وادى النيل».

«والذى لاشك فيه هو أن الأمر لم يعد يحتمل تسويفًا، فجموع الأمة عاقدة العزم على تغيير الأوضاع الاجتماعية القائمة وإعادة النظر فى الهوة السحيقة التى تفصل بين الغنى والبؤس فى مصر».

«وإذا كانت هناك طبقة كبيرة من الأمة، وهى طبقة الفلاحين لم تدرك بعدُ مدى ما هى فيه من بؤس، ولا تحركت للخلاص منه فإن ذلك آتٍ عما قريب».



الهوامش والتعليقات

(١) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٥/٢/١١.

(٢) وقعت مصر مع بريطانيا معاهدة ١٩٣٦ التى أطلق عليها معاهدة الصداقة والتحالف، وتمتد عشرين عامًا من تاريخ توقيعها، وتلزم مصر بتقديم كل صور المساعدة لبريطانيا طالما كانت الأخيرة فى حالة حرب. وفى أعقاب الحرب العالمية الثانية جدت مطالبة المصريين بإلغائها.

(٣) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٥/٢/٢٧.

(٤) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٥/٣/١٢.

(٥) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٥/٨/١١.

(٦) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٦/٦/٤.

(٧) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٥/٦/١.

(٨) جريدة الوفد المصرى.١٩٤٦/٤/١٠.

(٩) جريدة صوت الأمة، ١٩٤٨/٧/٢٦

(١٠) جريدة صوت الأمة، ١٩٤٨/٣/٢٦.

(١١) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٥/٢/١٩.

(١٢) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٦/٧/٨.

(١٣) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٦/١/٧.

(١٤) جريدة الوفد المصرى، ١٩٤٥/٤/١١.

(١٥) جريدة صوت الأمة، ١٩٤٨/٢/٤.

(١٦) مجلة الثقافة، ١٩٤٤/١/١١.

(١٧) مجلة البعث، ١٩٤٦/٣/١.

نقد

سكة العشق الأصيل

محمود الشاذلي وتنويعات على لحني الصمود.. الولادة

فريدة النقاش

شهدت السنوات الأخيرة ازدهارا كبيرا لشعر العامية المصرية فتنوعت الأشكال وتعددت الأجيال، وفوق هذا وذاك توغل تأثيره في الحياة الثقافية والأدبية حتى كادت قوته تتوازى مع قوة تقدم الشعب إلى ساحة الفعل والتقرير. يمد شعر العامية جسورا إلى الجمهور الواسع لا فحسب لسهولة إنشاده أو لأنه مكتوب بلغة أقرب إلى الشعب وحياته اليومية وإنما لأن توجهات الغالبية العظمى من الشعراء وحياته اليومية وإنما لأن توجهات الغالبية العظمى من الشعراء هي توجهات شعبية وذات مضمون متجدد دائما يسعى على أن يكون ثوريا ومقاوما.

وهذا هو الديوان الأول لمحمود الشاذلي الشاعر الذي يحمل لمعات من كل هذه المواصفات مجتمعة ويضيف إليها إسهامه هو: ذلك الاقتراب الصبور من اللغة الفصحى مع الإبقاء على جوهر النسيج العامي وخصوصيته ولو أننا لا نريد أن نستبعد التجربة التي أخذت سماتها تتسع عدد مهم من الشعراء بدءا من قاعود والأبنودي وانتهاء بحسين حموده وعبد العزيز عبد الظاهر فإن تداخل العامية والفصحى وتطعيم العامية بالفصحى يعني من بين ما يعني أن ثمة ارتقاء موعودا بلغة الشعب هو سبيله إلى التبلور. وإننا بإزاء حساسية جديدة تتخلق ملامحها وتتسع بسرعة النهوض العام وارتفاع مستوى الثقافة العام أيضا.

محمود الشاذلي واحد من شعراء هذا الجيل الذين يصعب جدا فصل تجربتهم الكفاحية عن مجمل إنتاجهم وعن مراحل تطوره وأشكاله.. فهو ابن حي شعبي فقير هو حي "الدرب الأحمر" يتسم فقره بخصوصيته مجاورته للأزهر حيث سلطة الدين وقوته الروحية القاهرة تتجسد بصورة مادية مباشرة ومجاورته أيضا لحي الباطنية، حيث يعيش في عالم شبه سري كبار تجار

المخدرات ويصنعون محيطًا من العملاء والخدم والصبية والنسوة ويشكلون تركيبة اجتماعية تحيا على عالم البناء الطبقي الصارم وتطعمه وتفرز فيه سؤاتها هناك أيضا كبـار تجـار القـاهرة.. وهناك تتكدس المقابر بالسكان البؤساء كل طرف يتربص بالآخر وتكتسب عبـارات الاجتماعيـة عادة أبعاد التجربة من سمات مختلفة عن أية تجربة قاهرية أخرى.

ومن بين جميع شعراء العامية من أبناء جيله تحصل الشاذلي على خبرات حياتية جديدة فإن كل واحد من هؤلاء الشعراء لم ينج من السجن لفترات طالت أو قصرت تماما كما حدث للشاذلي فإن أحدهم لم يرشح نفسه في معركة انتخابات عامة كما فعل هو عام ١٩٧٦ حيث تعرف بصورة كثيفة وعميقة على طبيعـة المـزاج الشعبي وحركة الناس في لحظة مد ثوري سبقت انتفاضة يناير ١٩٧٧ وأصبحت واحدة مـن الموضـوعات الرئيسية بعد ذلك في معظم أشعاره فضلاً عن كونه أحد المتهمين الرئيسيين فيها هنا تتلاشى المسافة بين الهم الخاص والهم العام فيكون هذا التلاشي أشعاره التي كتب معظمها في فترة هروبه من ملاحقة البـوليس إثـر الانتفاضة، أما القصائد التي كتبت قبل ذلك فإنها تنتمي جميعا إلى مناسبات أو قضايا مشابهة أمـا الحركـة الطلابية في لحظات تأججها المختلفة ٦٨، ٧٢، ٧٣ أو حرب أكتوبر. حتى أننا نجد ردا جاهزا على سـؤال نطرحه عادة مع مولد شاعر جديد حول وظيفة الشعر.

بين العامية والفصحى:

لغة محمود الشاذلي قريبة للغاية من اللغة الفصحى فإذا حللنا المفردات الشـائعة فـي شـعره وجـدنا أن الاستعمال الغالب لها هو الاستعمال الفصيح ولكن حين تتداخل في الإيقاع العام والحركة داخل القصيدة نجدها منحوتة من صخر الحياة الشعبية وعمقها من "الحروف المسنونة" إلى "الكلمة الجـادة" إلـى "البـراح" بكـل الإيحاءات العميقة للكلمة وتعدد استخداماتها الشعبية "وأزرع عيوني العشمانيين في براحك الغالي / يا بـلاد أنت بيا / وسابتني للناب القبيح / ينهش في لحمي قد ما بيريد. "إلى الإكثار من استخدام "الشوف" بدلاً مـن النظر أو العين أو الرؤية فالشوف رغم استخدامها العامي كلمة فصحى في الأصل يطعمها الاستخدام العامي بكثافة وقدرة حسية ومادية بالغة الأثر هي واحدة من السمات الهامة في الاستخدامات الشعبية مفردات بعينها اكتسبت مع الزمن والتحولات المتباينة إيقاعا خاصا بها لتنوع في قدرة الإيحاء ومستوى الدلالـة واسـتخدام الشاذلي المحدد لكلمات عامية فصحى يرتبط بوشائج عميقة مع لغة البطولة وإيقاعها.

فنجد هذا المقطع الأخير من قصيدة الوصية:

- يا منشدي زدني.
- فين أنت يا مسفوح على شطوط المال
- اضفر همومك بشوقي واستمع مني
- أنا الحسام اللي كان في غمده مستني

لحظة جموع العدا...

إلى آخر المقطع

نلاحظ استخدام كلمات التصغير والجموع فإذا ما قارنا هاتين الكلمتين بأشواق المتقدمين في اتجاه النزال في المقطع الأول من القصيدة...

ما في حديث يتسع

من سهر أحلامنا

إلا ويومه الشوق

يعزلها بعد الضنا المتحوطين بالشوق...

نجد أن الإيقاع البطولي ليس استخداما لكلمات بعينها فسحب وإنما هو يوظف هذه الكلمات في الإطار العام للإنشاد.. وخاصة إنشاد المداحين للملاحم والسير الشعبية.. الذي ينتقل في صياغة هنا إلى وعي أرقى لأنه يكشف عن الدوافع العميقة لدى المحاصرين والمقهورين التي تفتح لهم باب صياغة الأحلام والتعبير عنها..

هنا تكتسب الكلمات العامية ذات الأصل الفصيح خصوصية جديدة ليست جمالية فحسب ولكنها اجتماعية كذلك تتعدد الأصوات في تنظيم قصائد الديوان وتتداخل وتتحول. "تتعدد أصوات الأنبياء في المهد" وتتداخل الأصوات في الوصية وتتحول في كل القصائد التي يحاور الشاعر فيها نفسه لأنه ثمة هدف واضح يجتهد للتوصل إليه.. واستخلاص مقوماته من قلب هذا البناء المتعدد الأطراف الذي يختاره...

مفردات التراث:

الشعر الحديث عامة مثقل بمفردات التراث سواء كان مكتوبا بالعامية أو بالفصحى سواء كان غنائيا أو ملحميا وسواء وظف للإنشاد أو للمسرح.. تبرز الأساطير في أشكال متجددة.. من إيزيس وأزوريس إلى الصور الغامضة للغول والتنين، وتنزل الأساطير من عروشها القديمة والبعيدة لتتوغل في الذاكرة الشعبية وتدخل في صلب الحدوتة "كان يا ما كان..." وتنبثق من صلب الحواديت والصور القديمة للجن والعفاريت في ثياب جديدة تعلم عليها قوة العالم المادي وصراعاته فتلوح جديدة أحيانًا ومقحمة أحيانًا أخرى...

يبعدي العنصر الديني في كلمات هنا وهناك في بعض قصائد الديوان ولكنه يتوغل في قصيدة "المهد".

التراث الديني خاصة فيما يتعلق بالحلال والحرام.

ولكن لعل السمة الرئيسية في شعر الشاذلي بعد نسج – العامية – الفصيح هو احتشاد الصور ومقدرته الخاصة على توليدها ببساطة وتلقائية غلابة تقوم على التداعي البسيط الذي سرعان ما ينطلق من العالم المادي من جديد لتولد صورة جديدة ولعل أبرز مثل على ذلك قصيدته الأولى رصاص الكلام التي غناها الشيخ أمام عيسى منذ ما يزيد على عشر سنوات وتبدأ بوعد الصمود إلى ما لا نهاية ثم يتحول هذا الوعد إلى صور.

"لو علقولي مشنقة / أو حتى مليو نمشنقة / حوالين رقبتي ح أفكها / وأخذ حبالها / وأصنع قلـم / يكتـب حروف / لساعة خلاص.. يتماسك المسموع والمنظور والحس المباشر في "معزوفة غير حزينـة" "أشـوف الفجر في لحظة نعاس الغول والتنين / يلسعني صريخ الصبي / فتبادل المسموع والمنظور والحس مواقعهـا في تركيبة خاصة تحمل إيحاء مغايرا وتدخل في صميم استخدامه للكلمات حين يبني صورة.

وفي "لحن البداية" "نرى الصبح أيدين ولسان وعيون" مرة أخرى تتكون الصورة من المحسوس والمسموع والمرئي لتصب كما هو الحال في معظم صوره في معنى الصمود وتنويعاته وحين يلجأ إلى الحلـم تصـبح الصورة مركبة شريطًا من الصور ويتقدم شعره في اتجاه التجسيد الدرامي:

في الوصية ويمر في الحلم الشريط

"ألفين وابور

هاجين من الموت الغويط

نافرين من الصمت الوجيعة

بيشقوا في قلوب المحجور

ويمحوا في الأرض الوديعة

عابق دخانهم في السكك

بيطير النوم م العيون

لكن ما عرفوا إزاي وفين

يتخطوا أوحال البرك

ويعدوا من فوق الجسور".

تقود الصور إلى الألوان.. والألوان لا تحمل فسحب دلالتها الجمالية لكنها ككل مفردات التكوين الشـعري عند الشاذلي من تراكيب وإيقاعات وحركة تقود إلى الهدف المسبق في "المسـتنقع" وهـي إحـدى القصـائد الخطابية الزاعقة لصالح مين..

لصالح مين "تشهر بالقلوب العارفة الطاهرة"

تزغلل رغبتك م الشمس

ما تقدر تجابها

ولا تقدر تفاديها

في يوم أخضر

ويوم أصفر

ويوم أحمر

ويوم ما نلتقالك لون

الألوان هي المواقف إذن.. وفي "الوصية" الألوان تحدد الخطوط الفاصلة بين العالمين النقيضين المتصارعين:

إيه يا بروجي الشمس

يا مجمع الطوابير

مالت غصون الشجر

من زحمة العصافير

افرد دراعات النفير.. افرد

خاص خيوطنا البيض

من شبكة الأسود.

ترسم الألوان عالما يعتمد على قوة الصورة حينًا وقوة المفردات القوية حينًا آخر ويتوزع بينهما بما فيه من أفكار ومواقف".

"الوصية" واحدة من أهم قصائد هذا الديوان دلالة على العالم الجنني للشاذلي وهي قصيدة حزينة تهجو الوضع الإنساني وتفيض بالدموع الرومانسية.. لكنها سرعان ما تخرج بنا من هذه الحالة لتنهض بحرقة الدموع نفسها وبقوة الرؤيا المستقبلية بكل القوى الكامنة في الشعر والناس فتسارع إلى التوحد مع الشعب "كنت أنا العاشق وأنا المعشوق" ومع الطبيعة التي يحويها عمل الإنسان (جيل السواعد أنا / شمس الضحى المخاوق).

وثمة وعي عميق بالقدرة والفعالية الإنسانية التي لا تحد "اللحن جوايا / هادرت بصوت الزمن والرغبة والأسرار"... وحين تتبدى هذه القدرة جلية وفاعلة "توضع سيوف الغل في ضعفي وفي الأغوات، من قبل كان قد بدأ نشيده مفعما عن جموح طفولي غنائي "نفسي أغني لكل شيء / عن كل شيء / بلهفة الطفل البريء في رحلته للاكتشاف"... لكن الاكتشاف كامن أبدا في الجموع واختيار الفعل لا الكون.. هنالك غطاء لا بد من إزاحته أولاً... لا بد من المعرفة... الولوج إلى الكون... "واقف أنا على بابك القبلي وقفة عليل والعلة معروفة".

اللغز يحله الغناء والاستنهاض حيث يتصدر المارد – الشعب – المستقبل الذي يستصرخه الشاعر

- يا ماردي غني
- فين أنت يا للي حكمتك مني

ثم في المقطع الأخير يتحول إلى منشد

- يا منشدي زدني
- فين أنت مسفوح على شطوط الملل
- اضفر همومك بشوقي واستمع مني

يتجلى في هذه القصيدة القوة الروحية الجامحة للشعب التي تعطي للكلمات طزاجة جديدة ومفاجئة.. الاكتشاف والغناء ينضمان إلى حيث كنوزه المكنونة وحيث هو المارد الموعود.. حيث الأغوات – الأعداء قوى الاستغلال مرادف دائما لضعف ما.. لضعفه هو مثلاً لقوى المستقبل.. لهذا الاشتباك بين الخيوط الأبيض والأسود.. ولكنه اشتباك لا بد منه لكي ينبلج فجر، حين يعرف الثائرون إزاي وفين "بتخطوا أوحال البرك ويعدوا من فوق الجسور".

فهل لاحت التباشير؟

ذلك سؤال ضمني أو صريح يتردد في معظم قصائد هذا الديوان.. يا هلترى آن الأوان "نحن دائما في انتظار العاصفة – حين تستكين الريح يفيض الأسى وينتعش القلب والعقل في حماية العاصفة – الوعد العاصفة – الشعب / هب الطوفان لا يبقى ولا يعفى / هل من دليل فيكم ع يشق له المجرى؟..

تلك العاصفة الموعودة تنتشله هو الصوت المجرد المفعم بالحزن الرومانسي لحظة غياب العاصفة وأنا كنت سابح في مدار الوهم – قبل اشتعالك بالهوى المحموم: واسم هذه القصيدة "الاختيار" في القريب تدكي العاصفة دفقة مكثفة من الحقد. ومن تحتك رحاية غل ما يفعل م الدوارن".. الحقد هنا إيجابي وخلاق لا يكل لأنه يصب في مخزن العاصفة الموعودة حيث ينهمر الشعب – الصقر – الإله – المليك بوجوده الغامر في كل شيء وحيث يمتلك الشاعر تلك الرؤية الثاقبة التي تجعله يتوحد مع الشعب ضد قوى القهر من طبيعة بشرية فيصبح الصوتان المتمايزان – المغني وموضوع الغناء صوتًا واحدا.

هنالك وعد بالصمود ودعوة له في تنويعات على المعنى حيث تبرز الحق في مواجهة الزيف..

أيه راح يعمل فينا الليل والصبح أيدين ولسان وعيون / كل أخواتنا المرميين جوه الزنازين" ثم الصمود في وجه خيانة الخلان والنفس التي لا يبررها أو يغفرها شيء في هذا العالم..

يقول الحق.. لجل الكدب ما ينزاح".

ذلك التناقض البسيط الطفولي بين الخير والشر بين الحقيقة والزيف بين الصدق والكذب يكتسب معنى أعمق حين يصلها وعد الصمود وعدم الاستسلام لأي هزيمة أو ضعف هذا الوعد الذي يكمن في كل القصائد تقريبا، ويتحرر لاختبار أليم في تجربة الحياة ذات الطابع الوطني والقومي في قصيدة "سيرا بيوم" التي كتبت عقب حرب أكتوبر مباشرة. وكتب هذه الفكرة عمقًا حزينًا وغلابا على لسان محارب شاب: "أبدر شبابي الحي في طي الشقوق

وأزرع عيوني العشمانين في براحك الغالي

يا بلاد أتت بيا

وسابتني للناب القبيح

ينهش في لحمي قد ما بيريد."

ينكشف السر.. فها هي الحرب الذي دفع الأولاد دماءهم وحياتهم فيها لتصبح سلعة لتجار الحرب والدماء ويكشفون عن وجوههم القبحة.

ايش لون جناينك يا سيرابيوم

- بعد بوح السر

يتلموا تحت سقوفنا تجار الدما والعهر

ويتبادلوا مع الأنخاب عروض البيع

وعد الصمود هنا يشي بمرارة الخبرة.. بوطأة الخديعة.. صوت الصمود هنا جماعي اتساقًا مع كل الدلالات الوطنية والقومية للحرب وأكثر من ذلك مع الاكتشاف الحثيث لضرورة أن تكون مواجهة ذلك "العهر" جماعية.

أحنا المراد احنا

لا نحتفل بالأمر حين ما تحوم الغربان

ولا تنطفي الأحزان في قلوبنا بالسخره

ثم في المقطع التالي.. يرتبط هذا الصمود الموعود بالعالم الآتي:

احنا المراد احنا

احنا ولاد بكرة

ورغم كل شيء إذن نرى أن التباشير قد لاحت وقد آن الأوان لكي نهزم الغربة وتتوارى الأحزان:

الدنيا مهما تجور

ومهما تدور

مرساها لينا احنا

وبساطها مطرحنا

تكون الدنيا لنا حين نختار الطريق الذي يقودنا إليها خالصة من الشرور والألم.. هذا الطريق يحدوه الشعر – الصوت الجامح:

تبارك اللي ساعة التعطش الحميمة

لومضة اختيار

ولهجة انتصار

يستل صوته من سخونة الجراح

ودقة المزاهر العليمة

يا دمنا المباح

يا لحمنا الوليمة

الرقص ع السلالم القزاز

يدغدغ الرغائب الدميمة

يضاجع المثالب اللئيمة..

الشعر وحسم الاختيار يمزجان بين الألم والفزع من سخونة الجراح ودقة المزاهر العليمة.. و"يشيران إلى الاختيار الصحيح.. للسفر من العواصف في الفعالية الإنسانية الحقيقية من أجل عالم أجمل.

البحر في النهور

ولا مفر

والوقفة ع الشطوط

أمر

وفي الرجوع.. هزيمة

يشب وليد الانتظار والألم في عشق السفر.. ذلك السفر الذي تتعدد معانيه من سفر الغربة إلى سفر الاكتشاف إلى سفر الريح والتغيير ورائحة الزلازل..

في قصيدة من أهم قصائد الديوان "المهد" يكتسب الزمن الرومانسي لأول مرة معنى تاريخيا حيث ارتخاء اللجام وانطلاق السهام وارتجاف الوتر للبوح وغنائية الاستهلاك التي تدشن ولادة الجديد أه يا سلسل الروح وحرقة الحنين للشرور والأوضاع.

في هذه القصيدة التي تستمد من قصص القرآن.. في قصتي سيدنا يوسف ويونس عناصر الحدوتة خيانة الأخوة ومراوده امرأة العزيز للفتى عن نفسه ثم إضافة عنصر تاريخي آخر وقصة المماليك من تاريخهم القريب يتكرس بكثافة متميزة عناصر التحذير من الخطر ثم عناصر الأساليب في شعره كله.. وتتعمق فكرة رئيسية تبدو كمفارقة هنا من العفاف والانطلاق.. وهي فكرة الاختيار الثوري الاختيار النضالي..

أرخى لجامك يا عفيف البدن

ياللي احتمالك للعفاف غية

أرمي لجامك وانطلق في الزمن

تتعدد الأصوات في هذه القصيدة بين الشاعر – الراوي من جهة وبين سلطة القهر كيان – ملوك فراعنـة وتلوح بينهما تلك الحقيقة الكامنة في القصيدة الدينية والكامنة أيضا في منطلق التاريخ الذي يصدق أبـدا.. أن الآتي يأتي والحياة دائما حبلى بالمستقبل..

يا دولة الفرعون

ما حد فوق الشط يتجاسر بمد الأيد

لكن يا رب الكون

حاذر من المواليد..

النزوع الرومانسي:

يبقى المنحنى الأساسي لشعر الشاذلي رومانسيا حيث تتقدم ذات الشاعر الراوي – المغنـي قلـب العـالم بمطامحا وعشقها الحميم فيصبح الغريب هو والباحث عن السعادة هو:

كنت أنا العاشق وأنا المعشوق / والضمير الأساسي هو المفرد – الفاعل.. والشعب يتوحد بـه والثـورة وطالما بقي المفاجأة والحوار الذي يقسم الراوي إلى اثنين بقيت سمات الرومانسية غائبة وحزينة وحيث اللون الأبيض لون التفاؤل والحماسة هو اللون الأساسي الذي يلحق رومانسيته بالخطابة.. بحي المراثـي (وآه يـا سليل الروح)..

الديوان الصغير

الكمان والعاصفة

(مختـارات من شعـر: محمد الماغـوط)

إعداد وتقديم:

حلمى سالم

غاب الشاعر السورى العربى الكبير محمد الماغوط عن اثنين وسبعين عاما، وبغياب الماغوط تفقد القصيدة العربية المعاصرة ركنا ركينا من أركانه القليلة، ويفقد شعر النثر رائدا كبيرا من روّاده البارزين.

ولد الماغوط فى قرية السلمية بمحافظة حماة عام ١٩٣٤، ولم يكمل دراسته الثانوية، ففر من بؤس النظام التعليمى التقليدي، وانخرط فى تعليم الحياة ومعرفة الخبرة الحية، اعتقل وهو فى العشرين من عمره بتهمة الانضمام للحزب القومى السوري، وكانت تجربة السجن تجربة كاسرة للروح، لازمه ظلها الأسود طيلة السنوات.

ترك الماغوط مجموعات شعرية عديدة منها: حزن فى ضوء القمر، غرفة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي، سأخون وطني، شرق عدن غرب الله، البدوى الأحمر،

كما ترك مسرحيات كثيرة منها: العصفور الأحدب، المهرج، ضيعة تشرين، غربة، كاسك يا وطن، خارج السرب، قيام جلوس، ورواية: «غيمة» وكتب فيلمي: «التقرير» و«الحدود».

كان ديوانه الأول «حزن فى ضوء القمر» (الذى صدر عام ١٩٥٩، أثناء انخراطه فى جماعة «شعر») تجربة فاتحة فى مسيرة قصيدة النثر العربية الحديثة، وتوالت بعده التجارب «من أنسى الحاج وتوفيق صايغ وأدونيس» والأجيال الجديدة التى مثل لها الماغوط شرعية ومرجعية عميقتين.

كنت، منذ بضعة أيام، أستعد لكتابة كلمة موجزة أحيى فيها فوز جائزة العويس بمحمد الماغوط، وأحيى فيها قصيدة النثر التى جعلها الماغوط تفوز بأكبر الجوائز، على غير ما يهوى العموديون والسلفيون وأهل النقل، لكن الماغوط، صاحب المعاكسة والمخالفة، عاكسنا وفاجأنا، بآخر ما فى جعبته من مخالفة ومباغتة.

الماغوط هو الشاعر العربى الوحيد الذى بدأ مشواره الطويل بقصيدة النثر، وأنهى مشواره الطويل بقصيدة النثر، فلم ينزلق إليها - كما فعل كثيرون - بعد إقامة قصيرة فى نص العمود، أو بعد إقامة قصيرة فى نص التفعيلة، من هنا، فهو عندى واحد من أكثر الشعراء مبدئية فى تاريخ الشعر العربى الحديث.

والماغوط هو شاعر النثر الوحيد الذى يستثنيه من الهجوم خصوم قصيدة النثر التقليديون، حينما يصبون طوفان اتهاماتهم الجائرة على شعراء قصيدة النثر: مثل ركاكة اللغة أو التغرب أو الاستسهال أو العجز أو انعدام الأصالة، فى كل هذه التهم «بصرف النظر عن صدقها أو كذبها» فإن التقليديين يخرجون الماغوط من دائرة الاتهام، لأنه تجربة أصيلة عميقة غائرة، ولأنه «نسيج وحده».

أعلم الآن، كم سيحزن دريد لحام (الذى شاركه «التقرير» و«الحدود» و«كاسك يا وطن»)، وكم سيحزن أبوحيان التوحيدي، فهو مثله غريب فى وطنه، وقال منذ قرون: «هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه/ ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه/ وأغرب الغربان من صار غريبا فى وطنه/ وأبعد البعداء من كان بعيدا فى محل قربه».

وكم سيحزن سعدالله ونوس وممدوح عدوان وأمل دنقل، فقد كانوا جارحين مثله، ومجروحين.

سلاما لمحمد الماغوط، الرجل الذى قال، فى حواره مع عبده وازن: «إننى أحترم كل قصيدة، حتى لو كانت فاشلة، ولا أهزأ من أى قصيدة».

وقال: «أنا شاعر مقاومة، ولكن ليس على طريقة الشعراء المنبريين الذين يصيحون ويصرخون».

ووصل عشقه المرير للشعر إلى أن صاح به: «سئمتك أيها الشعر، أيتها الجيفة الخالدة».

سلاما للشاعر الذى غنى «خارج السرب»، وكان يتقدم إلى منصة استلام جائزة العويس، وهو يردد فى سره:

«أخذوا سيفى كمحارب،
وقلمى كشاعر،
وريشتى كرسام،
وقيثارتى كغجري،
وأعادوا لى كل شيء،
وأنا فى طريقى إلى المقبرة،
ماذا أقول لهم
أكثر مما يقوله الكمان
للعاصفة».

عتابا معاصرة

الذين ملؤوا قلبى بالرعب
ورأسى بالشيب المبكر
وقد حى بالدموع
وصدرى بالسعال
وأرصفتى بالحفاة
وجدرانى بالنعوات
وليلى بالأرق
وأحلامى بالكوابيس



وحرمونى براءتى كطفل
ووقارى كعجوز
وبلاغتى كمتحدث
وصبرى كمستمع
وأطيانى كأمير
وزاويتى كمتسول
وفراستى كبدوي
ودهشتى كمسافر
وحنينى كعائد



ثم أخذوا سيفى كمحارب

وقلمى كشاعر
وريشتى كرسام
وقيثارتى كغجري
وأعادوا لى كل شىء وأنا فى الطريق
إلى المقبرة،
ماذا أقول لهم أكثر مما يقوله
الكمان للعاصفة

الخوارج

نحن الأقلية الصامتة بين موائد
الدرجة الأولي
والأكثرية الثرثارة فى مطابخها
بناة الأهرامات المعاصرة
وأدلة الطيور إلى الأقفاص
والسفن إلى الضباب وجبال الجليد



لم نكن نعلم أبداً
إن كنا عصابة، أو حزباً، أو قطيعاً،
أم ضرباً من الجنون، والبرداء،
وأطباق القش، والتعليم المجاني،
والعتبات المقدسة،
والأخلاق الحميدة، وغياهب
المجهول؟؟
ولم ندرك قوتنا الضاغطة
إلا فى وسائط النقل
أو ونحن نتدافع للخروج من المدارس

الريفية
للتبول على جدرانها من الخارج
أو فى خلاء الوطن الحبيب
لأن مخصصات الصرف الصحي
تنفق على المواكب والاحتفالات
وتنظيف سمعتنا الدولية
والرد على الإعلام العادي



كل حريق متعمد
أو إنذار خاطئ
أو محاولة اغتيال فاشلة
أو مكالمة من مجهول
أو استغاثة عاجلة
نحن وراءها
وحيث توجد جنازة
نكون بداخلها، أو وراءها!
وحيث يوجد الظلم والقهر والدم
«نكون أو لا نكون»
كما يقول الشاعر الليبى الأصل وليم
شكسبير
نحن السراب الخادع فى كل
صحراء
والأفعى الملتفة فى كل بير
والحلقة المفقودة فى كل درع
والقاعدة الشعبية لكل طاغية
والقاعدة الرخامية لكل قبر
والمفقودين
الذين لا يعثر لهم على أى أثر
فى كل حطام



كل انتخابات نتيجتها ٩٩٫٠٠ أو ٩٩٫٩٩
فى المئة
نحن هذا الواحد ، أو هذا العشر
فى المئة
نحن الصندوق الأسود
فى كل طائرة أو سفينة
وفى كل حزب، أو منظمة رسمية
أو شعبية
أو احتلال أو استقلال
وفى كل شركة، أو مؤسسة خيرية
أو دينية
أو محطة فضائية، أو صحيفة قومية،
أو مسرح ملتزم
قبل أن تقع الكارثة
على القارئ، والمشاهد، والمناضل
ولن نجيب على كل الأسئلة
أمام أى لجنة تحقيق
لأننا سنتحول إلى «صندوق فرجة»



كما نعرف مثلا

لماذا انتحر حاوى!
وقتل كمال خير بك بألف رصاصة
فى جبينه دفعة واحدة
وحتى من قتل لومومبا وذو الفقار
على بوتو
ولماذا أطيح بثورة مصدق
وخلع الشاه
ونصب قمبير جديداً فى المنطقة
ومن جعل عبد الناصر يدخن مائة
لفافة فى اليوم
ونعرف ماذا جرى فى البلقان
وما يجرى الآن فى الجزائر،
والشيشان
ولماذا فصل جنوب السودان
عن شماله
ويراد فصل لحم العراق عن عظمه
فنحن نستطيع أن نقرأ بين السطور،
والجماجم والأنقاض
ونستقري، ونشم، ونستشم، ونحلل
ما يجرى حولنا حدثاً.. حدثاً
ولكنهم لا يسمحون لنا فى هذه
المرحلة،
بتحليل أى شىء، أكثر من برادنا،
وبعد موعد مسبق.



ولذلك نجلس على فوهة البركان
ونحن نتثاءب ونلعب الورق، والنرد
كما نجلس فى مقهي
حتى ينبت الريش على جناحنا
العسكري

أحلام وكوابيس

ببعض الشعر، والأفلام الوثائقية،
والصور الفوتوغرافية، واللوحات
المائية،
وبعض الموسيقى الحالمة، والناي
المنفرد..
تفاهمت مع الأفق والوحل، وريح
السموم
مع كآبة الخريف، ووحشة الشتاء
والنيازك البعيدة، وبحر الظلمات.
مع جنون العظمة
والبطولة الفردية
وانفصام الشخصية
ودوافع الانتحار
مع غربة الطيور، وخوف الأطفال
وعاهات الولادة
والحمم الطائشة
والقنابل الذكية

والسيوف البتارة
والدعاوى الكيدية
وجرائم الشرف.
مع البدانة، وإنقاص الوزن
والعضلات المفتولة، والكمال الجسماني
وشقوق الأرض، وتمزق الأقدام
مع الغابات والوحوش الكاسرة
والفيلة، والبوم المنعزل، والأحياء
الدقيقة
مع وهن الشيخوخة وترقق العظام
والأمراض المستعصية، وأدوات
التعذيب...
ما عدا غول الشعر والنثر
والطفولة والشيخوخة
والعلم والمنطق والأساطير
والحنكة ، والعزيمة، وبعد النظر:
الجوع...
إنه لا يفهم شعراً ولا نثراً
ولا يأخذ بحجة أو بينة
ولا يقدر ظرفاً طارئاً، أو مشكلة
عائلية أو مأساة عاطفية..
أو مرحلة حساسة، أو منعطفاً تاريخياً،
أو مصالح دولية، أو توازنات
إقليمية .. أو مفاوضات مصيرية
أو تقاليد مرعية، أو اعتبارات
دينية أو أحكاماً عرفية، أو دروعاً
بشرية، أو مقابر جماعية، أو نهضة
سياحية...
ولا يبالى بشرف أو عدالة،
أو كرامة، أو حرية
بيمين أو يسار، أو شمال أو جنوب.
لقد أكل كل مراجعي، ووثائقي،
ومستمسكاتي،
وجداولي، وإحصائياتي، الشخصية
والرسمية،
وخرجت من الحوار معه،
منبوش الشعر، أشعث اللحية،
ممزق الثياب،
مثل رحالة فى عاصفة رملية
لا أرى أحدا
ولا أحد يراني.
وكل دموع الفقراء الفائضة
عن حاجاتهم
وكل آلامهم وأحلامهم الهائمة
فى الطرقات،
تصب فى دفاتري، كما تصب
المجارير فى البحر.
وعلى أن أفرزها وأنسقها
حسب الأقدمية والأهمية.
وحسب مصدرها وطائفتها،

وماضيها وحاضرها.
كأى مؤرشف بيروقراطي
في دهاليز الثورة البلفشية:
هذه للدراسة..
هذه للحفظ
وتلك للتريث.
ثم أوقع عليها بقدمى الحافية
وأغط فى نوم عميق
ووجهى مغطى بالدموع،
والملفات!!
لا..
وصرخت صرخة مدوية
ارتجت لها الأرض.
وكل ما عليها ما عد «البنوك»...
لا نوم، لا دموع، لا دهاليز بعد
الآن..
لا شىء غير.. الثورة
وجهزت جيشاً جراراً من ورق
الخريف
ودرعاً، ،سيفاً قاطعاً من ريح الشمال
وخوذة من الدموع الصلبة،
التى لا يخترقها الرصاص،
وكأن جواد الثورة،
بزينته، وأجراسه، وسرجه
الشاغر
يصهل ناخراً مستعجلاً بانتظاري
ولكن عندما وضعت يدى
على ركبتي،
وحاولت النهوض، لامتطائه...
أدركتنى الشيخوخة!!

لعق المبرد

مذ كنت فى مهدى الشعرى الأول
أعلك قصائد هوميروس، وجلجامش
وأضرب قدمى المعاجم والمصطلحات
مع الغطاء...
حاصرونى فى طروادة
وفى روما
وفى أثينا
وفى عكا
وخراسان
والفسطاط
وسمرقند، وستاليتغراد
وقلعة صلاح الدين.
وتحت الأسرة، وتحت الجسور
وفى ممرات خيبر
وأقبية الخمور، وأقبية التعذيب
ثم حطموا كل الجدران من حولى،
وأبقوا على الأغلال!!

ولذلك أنا بطيء كالشمس
فى الحركة ،والفهم، والاستدراك،
والاستيعاب.
ومع ذلك،
أسير بسرعة ألف عقدة نفسية
فى الساعة،
فى أى اتجاه،
ونحو أى هدف..
ولذلك، فأية زنزانة بعد الآن
سوف تتسع لقيودي، وحركة
ذراعى؟
وأى قاض، أو حاكم عرفى،
أو نائب عام
سيتحمل سلاطة لساني
والرذاذ المتطاير من شفتي؟
وأى حرس، أو حراب، أو حجارة
رجم
ستقف فى وجه قصائدى المجنونة
وهى تخرج إلى الناس
عارية الصدر، والعجز
منبوشة الحروف، والعناوين
والفواصل
مثل خولة والخنساء؟
ثم ماذا تفعل سيوف الشرف الرفيع
مع الأشجار التى تتعري
علناً فى الخريف؟
وأية قنبلة ذكية أو غبية
ستلحق بى من الدمار
أكثر مما أنا فيه؟!
فأبعدوا مناديل السل عن أفواهكم
وانزعوا النظارات الطبية والشمسية
عن عيونكم
ونظفوا آذانكم من الصملاخ
ورواسب الشعر، والأناشيد
التى تغزلت بكم
ومن كل الآمال والأحلام
التى نفختم بها أوداجكم
والمسونى كضريح
وانظروا إلى كأفق
واسمعونى كهدير:
«لابد لنا فى نهاية المطاف
من فتح علبة السردين
بأصابعنا، وأسناننا!!»
ولذلك.. أهينوا من يهينكم
وجوعوا من يجوعكم
وشردوا من يشردكم
وأذلوا من يذلكم
وطاردوا من يطاردكم
واغتصبوا نساء من يغتصب نساءكم
واهدموا قلاع وحصون من يهدم

بيوتكم وأكواخكم
فليسوا أكثر مناعة من الباستيل.
وعند حدوث أى نزاع
حول شطف درج، أو تصديق
معاملة، أو شهادة حسن سلوك
لا تلجأوا إلى المحاكم ومتاهاتها
المرعبة
بل إلى الكهوف والجبال، والغابات
والمستنقعات.
فالوشايات والملاحقات والمداهمات
والجوع والرعب والقهر والعار
صاروا من «الكماليات» بالنسبة لنا.
المهم..
حتى حيوانات السيرك، وفئران
التجارب،
يجب أن لا تفقد أملها فى المستقبل،
بعد الآن...

شوارد الدم

أيتها النظرات الكسيحة بالبنفسج
يا بركة السنونو الزرقاء
لقد عاد الأرق القديم
يضرب صدغى كحطاب جبلى.
خمسون عاماً وأنا أسير وأسير..
ولم أصل إلى شىء!
هل الخطأ فى الطريق،
أم فى قدمى؟
كما أبحرت أكثر وأبعد مما أبحر
كولومبس
دون أن تلوح فى الأفق
تباشير أمريكا، أو حتى «تانزانيا»
جديدة!!
ولكننى أعرف لماذا؟



أحب التسكع والبطالة ومقاهى الرصيف
ولكننى أحب الرصيف أكثر



أحب الغابات والمروج اللانهاية
ولكننى أحب الخريف أكثر.



أحب الزهور والرياحين والعطور
الباريسية
ولكننى أحب رائحة الغبار أكثر.



أحب الأبواب والنوافذ المغلقة
والاصطلاء على نيران المواقد
ولكننى أحب الزمهرير فى الخارج
أكثر.

●●●

أحب النظافة والاستحمام
والعتبات الصقيلة وورق الجدران
ولكننى أحب الوحول أكثر

●●●

أحب الشهيق والزفير ورياضة الصباح
ولكننى أحب السعال والدخان أكثر.
أحب العلم والعولمة والمنطق والنطق
السليم
ولكننى أحب هذيان البرداء أكثر.

●●●

أحب حفيف الأشجار وشدو البلابل
وتغريد العصافير
ولكننى أحب أبواق الإسعاف أكثر.

●●●

أحب الحصون المنيعة والقلاع الخالدة
ولكننى أحب الأنقاض أكثر

●●●

أحب القلوع والأشرعة الخفاقة،
والصيادين المبكرين المسالمين
ولكننى أحب الأمواج أكثر.

●●●

أحب الأدب الجاد، والسياسة الجادة،
والأحزاب الجادة
والخطباء الجادين، والقضاة
الجادين، والعشاق الجادين،
والقبلات الجادة
ولكننى أحب ابتسامة الجيوكندا
الغامضة والساخرة إلى الأبد أكثر.

●●●

أحب القادة العظام والقمصان
المضادة للرصاص
ولكننى أحب الرصاص أكثر.

●●●

أحب العزلة والصوامع
والتصوف فى أعالى الأديرة والجبال
ولكننى أحب زحام الملاجئ أكثر.

●●●

أحب الحدائق المعلقة وناطحات
السحاب
ولكننى أحب الزلازل والقصف
الجوى أكثر.

●●●

أحب الهدوء والطمأنينة وراحة البال
ولكننى أحب الغيظ وصرير
الأسنان أكثر.

●●●

أحب الشمس والقمر والنجوم
ولكننى أحب الظلام أكثر

●●●

أحب المقاومة ورايات النصر
ومعارك التحرير
ولكننى أحب أرتاح للهزائم أكثر.
بل مذ كنت عاملاً صغيراً فى إحدي
ورشات البناء
كنت أسند رأسى فى لحظات القيلولة
على الخرائط ومواد البناء
وافكر بالأطلال
واليوم الذى يمر، ولا أحقد فيه علي
شعب، أو حزب، أو طائفة، أو
زعيم، أو خطيب، أو صحافي
أو شاعر، أو مذيع، أو سائق، أو
راكب، أو شارع، أو نافذة، أو
عصفور، أو زهرة، أو سحابة فى هذه
الأمة، لا اعتبره يوماً من عمرى، أو
يخصنى من قريب أو بعيد.
ولذلك للآن لا أعرف:
هل أنا مشروع كاتب؟
أم مشروع خائن

حزن فى ضوء القمر

أيها الربيع المقبل من عينيها
أيها الكنارى المسافر فى ضوء القمر
خذنى إليها
قصيدة غرام أو طعنة خنجر
فأنا متشرد وجريح
أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة
من أعماق النوم أستيقظ
لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتها
ذات يوم
لأعاقر الخمرة وأقرض الشعر
قل لحبيبتى ليلي
ذات الفم السكران والقدمين
الحريريتين
إننى مريض ومشتاق إليها
إننى ألمح آثار أقدام على قلبي
دمشق يا عربة السبايا الوردية
وأنا راقد فى غرفتي
أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة
من قلب السماء العالية
أسمع وجيب لحمك العارى.
عشرون عاماً ونحن ندق أبوابك
الصلدة
والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا
ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح
تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل
ورياح البرارى الموحشة
تنقل نواحنا
إلى الأزقة وباعة الخبز

والجواسيس
ونحن نعدو كالخيول الوحشية
على صفحات التاريخ
نبكى ونرتجف
وخلف أقدامنا المعقوفة
تمضى الرياح والنسابل
البرتقالية..
وافترقنا
وفى عينيك الباردتين
تنوح عاصفة من النجوم المهرولة
أيتها العشيقة المتغضنة
ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر
أنت لي
هذا الحنين لك يا حقودة!
قبل الرحيل بلحظات
ضاجعت امرأة وكتبت قصيدة
عن الليل والخريف والأمم المقهورة
وتحت شمس الظهيرة الصفراء
كنت أسند رأسى على ضلفات النوافذ
وأترك الدمعة
تبرق كالصباح كامرأة عارية
فأنا على علاقة قديمة بالحزن
والعبودية
وقرب الغيوم الصامتة البعيدة
كانت تلوح لى مئات الصدور
العارية القذرة
تندفع فى نهر من السوق
وسحابة من العيون الزرق الحزينة
تحدق بى
بالتاريخ الرابض على شفتي.
يا نظرات الحزن الطويلة
يا بقع الدم الصغيرة أفيقي
إننى أراك هنا
على البيارق المنكسة
وفى ثنيات الثياب الحريرية
وأنا أسير كالرعد الأشقر فى الزحام
تحت سمائك الصافية
أمضى باكياً يا وطني
أين السفن المعبأة بالتبغ والسيوف
والجارية التى فتحت مملكة بعينيها
النجلاوين
كامرأتين دافئتين
كليلة طويلة على صدر أنثى أنت
يا وطني
إننى هنا شبح غريب مجهول
تحت أظافرى العطرية
يقبع مجدك الطاعن فى السن
فى عيون الأطفال
تسرى دقات قلبك الخائر
لن تلتقى عيوننا بعد الآن

لقد أنشدتك ما فيه الكفاية
سأطل عليك كالقرنفلة الحمراء البعيدة
كالسحابة التى لا وطن لها
وداعاً أيتها الصفحات أيها الليل
أيتها الشبابيك الأرجوانية
انصبوا مشنقتى عالية عند الغروب
عندما يكون قلبى هادئ كالحمامة
جميلاً كوردة زرقاء على رابية
أود أن أموت ملطخاً
وعيناى مليئتان بالدموع
لترتفع إلى الأعناق ولو مرة فى العمر
فإننى مليئ بالحروف والعناوين
الدامية
فى طفولتي
كنت أحلم بجلباب مخطط بالذهب
وجواد ينهب بى الكروم والتلال
الحجرية
أما الآن
وأنا أتسكع تحت نور المصابيح
أنتقل كالعواهر من شارع إلى شارع
أشتهى جريمة واسعة
وسفينة بيضاء، تقلنى بين نهديها
المالحين
إلى بلاد بعيدة،
حيث فى كل خطوة حانة وشجرة
خضراء،
وفتاة خلاسية
تسهر وحيدة مع نهدها العطشان.

جنازة النسر

أظنها من الوطن
هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين.
أظنها من دمشق
هذه العظمة المقرونة الحواجب
هذه العيون الأكثر صفاء
من نيران زرقاء بين السفن
أيها الحزن.. يا سيفى الطويل المجعد
الرصيف الحامل طفله الأشقر
يسأل عن وردة أو أسير،
والكلمات الحرة تكتسحنى كطاعون
لا امرأة لى ولا عقيدة
لا مقهى ولا شتاء
ضمنى بقوة يا لبنان
أحبك أكثر من التبغ والحدائق
أكثر من جندى عارى الفخدين
يشعل لفافته بين الأنقاض
إن ملايين السنين الدموية
تقف ذليلة أمام الحانات
كجيوش حزينة تجلس القرفصاء

ثمانية شهور
وأنا ألمس تجاعيد الأرض والليل
أسمع رنين المركبة الذليلة
والثلج يتراكم على معطفى وحواجبي
فالتراب حزين، والألم يومض
كالنسر
لا نجوم فوق التلال
التثاؤب هو مركبتى المطهمة،
وترسى الصغيرة
والأحلام، كنيستى وشارعي
بها أستلقى على الملكات والجواري
وأسير حزيناً فى أواخر الليل

حريق الكلمات

سئمتك أيها الشعر، أيها الجيفة الخالدة
لبان يحترق
يثب كفرس جريحة عند مدخل
الصحراء
وأنا أبحث عن فتاة سمينه
أحتك بها فى الحافلة
عن رجل عربى الملامح، أصرعه
فى مكان ما
بلادى تنهار
ترتجف عارية كأنثى الشبل
وأنا أبحث عن ركن منعزل
وقروية يائسة، أغرر بها.
يا ربة الشعر
أيتها الداخلة إلى قلبى كطعنة السكين
عندما أفكر، بأننى أتغزل بفتاة
مجهولة
ببلاد خرساء
تأكل وتضاجع من أذنيها
أستطيع أن أضحك، حتى يسيل الدم
من شفتى
أنا الزهرة المحاربة،
والنسر الذى يضرب فريسته
بلا شفقة.
أيها العرب، يا جبالاً من الطحين
واللذة
يا حقول الرصاص الأعمي
تريدون قصيدة عن فلسطين،
عن الفتح والدماء؟
أنا رجل غريب لى نهدان من المطر
وفى عينى البليدتين
أربعة شعوب جريحة، تبحث
عن موتاها
كنت جائعاً
وأسمع موسيقى حزينة
وأتصلب فى فراشى كدودة القز

عندما اندلعت الشرارة الأولي.
أيتها الصحراء.. إنك تكذبين
لمن هذه القبضة الأرجوانية
والزهة المضمومة تحت الجسر،
لمن هذه القبور المنكسة تحت النجوم،
هذه الرمال التى تعطينا
فى كل عام سجناً أو قصيدة؟
عاد البارحة ذلك البطل الرقيق
الشفتين
ترافقه الريح والمدافع الحزينة
ومهمازه الطويل، يلمع كخنجرين
عاريين
أعطوه شيخاً أو ساقطه
أعطوه هذه النجوم والرمال اليهودية.
هنا...
فى منتصف الجبين
حيث مئات الكلمات تحتضر
أريد رصاصة الخلاص
يا إخوتي
لقد نسيت حتى ملامحكم
أيتها العيون المثيرة للشهوة
أيها الله..
أربع قارات جريحة بين نهدي
كنت أفكر بأننى سأكتسح العالم
بعينى الزرقاوين، ونظراتى الشاعرية
لبنان.. يا امرأة بيضاء تحت المياه
يا جبالاً من النهود والأظافر
إصرخ أيها الأبكم
وارفع ذراعك عالياً
حتى ينفجر الأبط، واتبعني
أنا السفينة الفارغة
والريح المسقوفة بالأجراس
على وجوه الأمهات والسبايا
على رفات القوافى والأوزان
سأطلق نوافير العسل
سأكتب عن شجرة أو حذاء
عن وردة أو غلام
إرحل أيها الشقاء
أيها الطفل الأحدب الجميل
أصابعى طويلة كالإبر
وعيناى فارسان جريحان
لا أشعار بعد اليوم
إذا صرعوك يا لبنان
وانتهت ليالى الشعر والتسكع
سأطلق الرصاص على حنجرتي.

سرير تحت المطر

الحب خطوات حزينة فى القلب
والضجر خريف بين النهدين

أيتها الطفلة التى تقرع أجراس
الحبر فى قلبي
من نافذة المقهى ألمح عينيك الجميلتين
من خلال النسيم البارد
أتحسس قبلاتك الأكثر صعوبة
من الصخر
ظالم أنت يا حبيبي
وعيناك سريران تحت المطر
ترفق بى أيها الإله الكستنائى الشعر
ضعنى أغنية فى قلبك
ونسراً حول نهديك
دعنى أرى حبك الصغير
يصدح فى الفراش
أنا الشريد ذو الأصابع المحرقة
والعيون الأكثر بلادة من المستنقع
لا تلمنى إذا رأيتنى صامتاً وحزيناً
فإننى أهواك أيها الصنم الصغير
أهوى شعرك، وثيابك، ورائحة
يديك الذهيبتين
كن غاضباً أو سعيداً يا حبيبي
كن شهيداً أو فاتراً فإننى أهواك
يا صنوبرة حزينة فى دمى
من خلال عينيك السعيدتين
أرى قريتي، وخطواتى الكئيبة
بين الحقول
أرى سريرى الفارغ
وشعرى الأشقر متهدلاً على المنضدة
كن شفوقاً بى أيها الملاك الوردي
الصغير
سأرحل بعد قليل، وحيداً ضائعاً
وخطواتى الكئيبة
تلتفت نحو السماء وتبكى.

الحصار

دموعي زرقاء
من كثرة ما نظرت إلي السماء
وبكيت
دموعي صفراء
من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية
وبكيت
فليذهب القادة إلي الحروب
والعشاق إلي الغابات
والعلماء إلي المختبرات
أما أنا فسأبحث عن مسبحة
وكرسي عتيق
لأعود كما كنت
حاجبا قديما علي باب الحزن
مادامت كل الكتب والدساتير والأديان
تؤكد أنني لن أموت
إلا جائعا، أو سجينا.

من منظور اقتصادي وبعيدا عن نظرية المؤامرة

أول دراسة علمية عن :

الإنتاج السينمائى المصرى الأوروبى المشترك

أمل الجمل

الانتاج السينمائى المصرى الأجنبى المشترك كان, ولايزال من القضايا الشائكة, محل الخلاف الدائم بين عدد كبير من السينمائيين, والنقاد .. البعض يدينه ويشكك فى نواياه وتوجهاته الإعلاميّة, البعض الآخر يُرحب به .. لكن تقييم هذه التجربة يحتاج الى التدقيق, والتروى فى الأحكام بعيدا عن المبالغة .. فالتجربة شأنها شأن التجارب كلها, لها ايجابياتها وسلبياتها .. نقاط قوة, ومكامن ضعف .. وتحتاج الى مناقشة هادئة.

صدرت مؤخراً دراسة علمية من منظور إقتصادى بعنوان : المشاركة والتعاون المصرى الأوروبى فى مجال صناعة السينما للباحثة د. دينا جلال ـ مدرس بجامعة قناة السويس ـ والبحث صادر عن مركز دراسات وبحوث الدول النامية , كلية الإقتصاد والعلوم

السياسية. قام البحث على أربعة محاور :

أولها مدخل عام للمكون الثقافى فى الطرح الأوروبى وأبعاده الإقتصادية والسياسية , وفيه ترى الباحثة أن صناعة السينما الأمريكية أدت مهمتها الترويجية فى خدمة المصالح التجارية والإقتصادية والثقافية الأمريكية خلال أكثر من خمسين عاماً مما يُفسر غياب الدور الثقافى ـ المرتبط بدعم الفنون والثقافات ـ من برنامج المساعدات الأمريكية . فى حين يهتم الجانب الأوروبى بالمكون الثقافى ليس فقط بين شمال وجنوب المتوسط , لكن أيضاً فى الحوار الأوروبى الأمريكى المعاصر. فيصل أحياناً لحد الصراع , خاصة بين أمريكا والمجموعة الفرانكوفونية وتتصدرها فرنسا, بشأن الإستثناء الثقافى .

و" الاستثناء الثقافى " تعبير فرنسى يقضى بضرورة استثناء المنتجات الثقافية وعلى رأسها السينما من شروط تحرير التجارة حفاظاً على الخصوصية الثقافية للشعوب . وحماية الأفلام المحلية من السيطرة الهوليودية . وذلك فى إطار التصدى لدعوة تحرير التجارة الدولية للسلع الثقافية. وهى الدعوة التى تطالب بإزالة التشريعات القانونية الخاصة بالقيود والضرائب المفروضة على الأفلام الأمريكية, وبإلغاء أى دعم على تلك المنتجات . مع ملاحظة اعتماد صناعة السينما وإنتاج الأفلام فى أوروبا على التمويل المؤسسى من صناديق دعم السينما والتى تقوم بدورها فى دعم الآخرين وخاصة أفريقيا وجنوب المتوسط متضمناً مصر .

فى المحور الثانى طرحت الباحثة أهم المؤشرات الإقتصادية والإجتماعية المرتبطة بدعم الجانب الأوروبى لصناعة السينما فى مصر. ومنها الاتجاه من دعم ومشاركة المبدع الفرد إلى المؤسسات الرسمية واستقطاب أطراف محلية وأوروبية جديدة ومتنوعة . لم يتوقف الشريك الأوروبى عند تمويل إنتاج الفيلم الروائى أو التسجيلى , لكن امتد التعاون إلى البنية التحتية للصناعة مثل التدريب على كتابة السيناريو وتنمية المهارات التقنية, وتدريب الكوادر الفنية خلف الكاميرا والمساهمة فى حماية التراث السينمائى بعمليات الترميم ـ أفلام المخرج صلاح أبو سيف ـ والتعاون من أجل استعادة المفقود منها خارج الحدود . ودعم المهرجانات المحلية ذات الصفة الدولية مثل مهرجان القاهرة السينمائي. وبعد أن كان الطرف الأوروبى يعنى فقط فرنسا

ظهرت أطراف أسبانية وإيطالية .

تأتى أهمية التعاون المشترك فى إتاحة الفرصة أمام الطرف المصرى للحصول على حصة فى أسواق العرض والتوزيع الأوروبية سواء فى دور العرض , أو فى القنوات الفضائية .. والمساعدة على تواجد أفلام الإنتاج المشترك الأوروبى متوسطى فى المهرجانات الدولية, والمتخصصة .. فى المقابل يحصل الطرف الأوروبى على حصة من السوق المصرية لتحقيق أهدافه الاقتصادية والثقافية المرتبطة بالدعم , وأهمها تأكيد التعددية ومقاومة الهيمنة الهوليودية, ودعم مبدأ الاستثناء الثقافى للمنتجات الفنية والثقافية عامة .. وإعادة توزيع سوق الفيلم الأجنبى فى مصر فى ظل عدم التكافؤ بين الفيلم الأمريكى المهيمن والأوروبى شبه الغائب .

نفت الدراسة قيام الانتاج السينمائى المشترك بسحب الفرص البديلة للانتاج السينمائى العربي. إذ يصعب الحديث عن رؤية أو تصور لإنتاج سينمائى عربى مشترك فى الأجل القصير, رغم وجود مقومات صناعة سينما فى مصر وصُناع مهرة على مستوى عالى فى المنطقة العربية. والسبب غياب القدرة على توظيف الطاقات البشرية العربية فى اتجاه تنشيط السوق العربية . واعتبرت الدراسة أن التعاون والمشاركة السينمائية مع أوروبا تقع فى منطقة وسطى ما بين "ملء فراغ ما " والإضافة النوعية للقدرات والإمكانات المتاحة . خاصة فى ظل أزمة السينما فى مصر المتمثلة فى نقص التمويل , وتراجع دور الدولة فى الدعم المباشر. وتراجع الإنتاج الكمى السنوى من الأفلام الروائية الطويلة وتراجع الطلب الخارجى على الفيلم المصرى . والفجوة بين عدد الشاشات المتاحة والمتزايدة وعدد الأفلام المحلية .

أكدت الدراسة أن الانتاج المشترك كان الملاذ والملجأ للمبدع الفرد . ولولاه ما خرجت العديد من الأفلام الإنتاج المشترك .. فإذا أمكن على نحو أو آخر إنتاج أفلام يوسف شاهين بعيداً عن التعاون المشترك. لكن من المستحيل تماماً إنتاج أفلام يسرى نصرالله ـ أسماء البكرى ـ عاطف حتاته . فهى تتمتع بقدر من الحرية لم يعد متوفراً فى الأفلام المصرية الخالصة, وبقدر من التقنية يتجاوز إمكانات الاستوديوهات والمعامل المصرية .

تطرقت الباحثة للانتقادات التى تُؤخذ على الإنتاج المشترك أنه مغلق على مجموعة بعينها لها مقومات خاصة مكنتها من طرق أبواب المنتج الأوروبي, وفتح قنوات التعامل معه, واستيعاب آليات هذا التعاون وفك شفرته .. كما أن البعض يرى أن أفلام الانتاج المشترك أقل نجاحاً بمعايير الشباك التجارية . لكن الممول الأوروبى يُقيمها فى ضوء مضمونها ومحتواها الثقافى والفنى .. وهى تضم أنواعاً تقع تحت مسميات سينما المؤلف , سينما الرؤية الذاتية أو سينما الفن . وتُطرح بوصفها الفيلم النخبوى فى مواجهة الفيلم الجماهيرى , أوسينما المثقفين فى مواجهة السينما الشعبية .

فى المقابل يرى البعض أنه لولا الانتاج المشترك ما شاهدت أوروبا ما أُتيح لها من أفلام مصرية مشتركة معاصرة . كما أن المساهمات المشتركة تعتبر من أهم ركائز الاشتراك فى المهرجانات الدولية الكبرى مثل مهرجان " كان " وخاصة خلال السنوات العشر الأخيرة . عُرض فى مهرجان " كان " ٢٠٠٤ فيلمين إنتاج مشترك مع الطرف الأوروبى لكل من يوسف شاهين ويسرى نصرالله .

البعض الآخر يتهم الإنتاج المشترك ويتطرف فى أفكاره إلى حد الاعتقاد فى نظرية المؤامرة .. أو يصفها بأنها أفلام تبيع الفلكلور أو تصدر التخلف .. لكن المؤيدين والمستفيدين يردون بأنهم يتمتعون بهامش من حرية التعبير فى أفلامهم المشتركة . مع الإقرار بهامش من التنازلات , يفرضها الواقع العملى كجزء من مضمون أى إنجاز جماعي, وكشرط لخروجه للنور أياً كان مصدر التمويل .. وتُشير خبرات الواقع العملى إلى عدم خلو أى صناعة سينمائية - مهما بدت شروطها مستقلة - من التقديرات غير الفنية التى تفرضها اعتبارات الانتاج والتسويق والتكنولوجيا والإمكانات الفنية والحسابات المجتمعية والسياسية. أياً كان مصدر التمويل أنظمة سياسية , قطاع خاص محلى , موزع خارجى , مؤسسة رسمية , أو إنتاج مشترك .

لكن يُؤخذ على الدراسة أنها تحدثت عن هامش من التنازلات يُقدمها مخرجى الإنتاج المشترك دون أن تذكر نوعية هذه التنازلات ومقدارها ومن هم السينمائيين الذين قدموا هذا الهامش من التنازلات خاصة أن المقابلات التى أجرتها الباحثة مع

المخرجين السينمائيين قليلة جداً , فقط مع مخرجة روائية وثلاثة تسجيليين .

اختتمت الدراسة بعدد من التناقضات منها تراجع دور الدولة فى الدعم المباشر لصناعة السينما مقابل تزايد الدعم المؤسسى الأوروبى لتلك الصناعة فى مصر وبلاد المتوسط وأفريقيا.. وغياب التعاون المشترك العربى يقابله تعاون عربى "عبر متوسطى " , فى إطار منظومة إقليمية أكثر اتساعاً فى أطرافها " البحرمتوسطية " بفعل المشاركة مع الطرف الأوروبى . مثلما حدث فى مشروع نساء رائدات الذى ضم جنسيات عربية مختلفة من مصر ولبنان تونس المغرب الجزائر.

كتاب العدد

الطيور المهاجرة وقصص أخرى

إيمان عبد المؤمن

إذا كان للمثقف دوره المؤثر فى مد الجسور، والتعرف والتعريف بتراث الآخر، انطلاقاً من رغبته الأكيدة فى معرفة الآخر والتواصل معه خصوصاً إذا ما عاش معه فترات تاريخية طويلة تحت مظلة واحدة .. كان فيها اندماج، وتنافر أحياناً.. تصارع، وتسامح وتصالح أحياناً أخرى، ألا وهى مظلة الحضارة الإسلامية، وإذا ما كان هذا الآخر قريبا منا.. لصيقاً بنا.. لا تصارع أو تصادم منافع فيما بيننا بل الهموم واحدة.. والطموحات قريبة.. كانت هذه الإطلالة على بعض من نماذج القصة التركية القصيرة فى العصر الجمهورى فى كتاب يقع فى ٣٢٠ صفحة، ضمن إصدارات سلسلة آفاق عالمية – الهيئة العامة لقصور الثقافة تحت عنوان (الطيور المهاجرة) وهى ترجمة عن اللغة التركية الحديثة والمعاصرة مباشرة للدكتور .. الصفصافى أحمد المرسى القطورى وهو حاصل على الدكتوراه فى اللغة والأدب التركي من جامعة استانبول وحاصل على الجائزة الأولى فى ترجمة الأعمال الأدبية والقصة التركية القصيرة من رابطة الأدب الإسلامى العالمية فى ٢٠٠٢ وهو صاحب أول معجم فى العالم من التركية

يأتي الحلم ليعمق هذا الحزن ويفسره [٧٧]: جاءته في الحلم صامتة وحزينة، استيقظ ملفوفًا بطبقـة رمليـة كثيفة وناعمة، لها سمك وحجم، ترتفع في أماكن عن أخرى تئز الرياح في الخارج، ألواح الزجاج تصـطك مع حلوق الشبابيك، تسري القشعريرة في جسده، سحابات الجير المترب تحجب أشعة الشمس، تجعل السـماء قريبة، تتساقط الأمطار جيرية ناعمة، حاول أن ينأى عن غائلة الريح والمد".

ثم يعود بنا إلى المستوى الواقعي ليؤكد ما حدث في الحلم، ويصبح حينئذ الحلم استشراقًا لما سيحدث ففي الصباح: يذهب عمرو إلى سناء كي يذهبا ليشتريا لوازم الزواج يجدها قد تم ترحيلها إلى مدينـة جارثيـا.. وكانت الخطوة الأولى لترحيلها كلية إلى القاهرة.

الحديثة إلى اللغة العربية، وقد عمل فى عدد من الجامعات العربية وفى جامعة صوفيا ببلغاريا ويعمل حالياً أستاذاً للغات الشرقية وآدابها بجامعة عين شمس.

ليكشف لنا الكتاب أن (فن القصة القصيرة) كنوع أدبى – بالمفهوم الغربى الحديث – لم يسد فى تركيا إلا قبيل نهاية القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، ويعتبر أحمد مدحت أفندى (١٨٤٤– ١٩١٣) مؤسس القصة الحديثة فى الأدب التركي، والذى أورد أفكاره التنويرية فى مجموعته (أقاصيص تربوية) التى شكلت معبراً بين النكتة الفولكلورية وحكايات الحيوان نحو القصة الأوربية المبكرة، ثم تابع منهجه فى التنوير فى سلسلة (أقاصيص مرحة) وتطور إنتاجه المبكر تحت تأثير الكلاسيكية الفرنسية حتى وصل إلى الواقعية التنويرية وتجاوزها، والتى خطا بها كل من سامى باشا زادة سزائى (١٨٦٠ – ١٩٣٦) ونابى زاده أكرم (١٨٦٢ – ١٩٣٢) إلى الواقعية النقدية.

ويذكر الكاتب أنه من خلال النقد الأدبى والتراجم، تعرف المثقف التركى على أمهات الأعمال الأدبية لكبار كتاب الأدب الغربى الحديث بصفة عامة، والفرنسى بصفة خاصة، مما ساعد على إنماء الذوق الفنى للكاتب والمتلقى معاً، كما تعمقت المفاهيم الفنية والفكرية للكتاب الذين اتخذوا – فى غالبيتهم – مواقف معادية لتسلط الإقطاع.. واستغلال الإنسان لأخيه الإنسان.

ويشير الكاتب إلى تجليات القصة النفسية التى جاءت على يدى خالد ضيا أوشاقلى غيل (١٨٦٦ – ١٩٤٥)، الذى وضع الناقد الأكاديمى أ.كونراد أعماله ضمن الأدب الواقعى العالمى وفى مصاف ستاندال وبلزاك وديكنز وجوجول وتورجنيف ودستويفسكى وتولستوى وتشيخوف، لاستلهامه الأسس النقدية لروائع الأدب الفرنسى والأدبى الإسكندنافى والروسى ، بالإضافة إلى قدرته الإبداعية القصصية التى لا تنازع وامتلاكه لتجربة حياتية غنية، تغلغلت إلى الروح الإنسانية، أظهرت حساسية مفرطة تجاه التفاصيل الواقعية والهموم اليومية، كما تابعت خالدة أديب آديوار (١٨٨٤ – ١٩٦٤) التحليل النفسى فى قصصها القصيرة، وكانت هى ويعقوب قدرى قرة عثمان أوغلو القاهرى المولد (١٨٨٩/٢/٢٧) من أوائل من اتجهوا فى

أعمالهم القصصية القصيرة إلى أعماق المواطن التركى فى محيط الأناضول وقراه.

وينتقل بنا الكاتب إلى صراع (الفكر القومى) مع الأفكار والأيديولوجيات المتضادة خلال الفترة الممتدة من إعلان الدستور العثمانى عام ١٩٠٨ إلى إعلان الجمهورية فى عام ١٩٢٣، والتى كانت الغلبة فيها للأدب القومى كنهج فى القصة، والذى انتقل من الواقعية إلى الواقعية النقدية، التى تجسد التفاعل بين قوى الشعب التركى المناضل تحت تأثير الواقع المادى المتردى بعد الحرب العالمية الأولى ومعاناة حرب الاستقلال، ثم تعمقت التيارات القومية الواقعية عامة، والواقعية النقدية خاصة، التى جسدت الصراع بين الشرق والغرب فى النتاج القصصى لهذه الفترة المتزامنة مع احتدام الصراع بين الدول الإمبريالية على إعادة تقسيم العالم.. وخاصة ممتلكات الدولة العثمانية، وعشية الأزمة العامة للاقتصاد العالمى.

ويشير الكاتب إلى ظهور عمر سيف الدين (١٨٨٤ - ١٩٢٠) كأبرز ممثلى الاتجاه الواقعى فى تلك الفترة، والذى مزج فى أعماله بين الوطنية والنزعة الإنسانية العامة، ثم مجئ رفيق خالد قاراى (١٨٨٨ - ١٩٦٥) أبرز الممثلى البارعين للواقعية النقدية، الذى وظف قدرته الإبداعية ضد النظام الحاكم وأصدر أعمالاً نقدية واقعية تمثل تطوراً مرحلياً.

ويحدثنا الكاتب عن رفيق خالد قاراي، الذى عرف القارئ التركى - ولأول مرة - بقضايا الفلاح فى (الحمار الأغبي) وقضايا العمال فى (ثمن الصمت) والاعتزاز الوطنى للشباب التركى فى مواجهة الدور التخريبي لجنود البحرية الأمريكية فى الموانئ التركية فى (مواجهة القوة)، فى الوقت الذى ظهرت فيه طبقة من الأدباء الموظفين، الذين لا هم لهم إلا إرضاء رجال النظام، الذين استطاعوا الإيحاء للمثقفين أكثر من غيرهم بالسعى نحو تخليص المجتمع من سطوة رجال الدين واحلال الفكر العلمى والعلمانى والعقلانى كوسيلة إلى خلق المجتمع الثورى الجديد، وفى المقابل على النقيض تمسك القرويون وسكان المراكز والقصبات بمعتقداتهم الدينية الصوفية.

وفى هذا الجو المتصارع، ظهر صوت (ناظم حكمت) الجديد (١٩٠٢- ١٩٦٣)، الذى بشر بالثورة ضد الجمود والاستغلال، لإيمانه الراسخ بالعدالة الاجتماعية والإخاء

الإنسانى، فاصطدم بالسيرة العسكرية، التى استطاعت خنق صوته داخل السجن لأكثر من ربع قرن.

واتسعت حلقة القصاصين الواقعيين، والواقعيين النقديين على وجه الخصوص، والتى تفرعت فى داخلها إلى تيارات مختلفة، فكان رشاد نورى كون تكين (١٨٨٩ - ١٩٥٦) الذى يقيم موضوعاته على عنصرى الحب والشفقة اللذين يهدفان إلى صلاح الإنسان ذاته، ثم فخرى جلال الدين (١٨٩٥) الذى جسد الهجائية اللاذعة فى (طلاق ثلاثة) و(الطاعون).

ويتحرك الوضع الثقافى بعض الشىء بصدور مجلة الوجود (وارلق) سنة ١٩٣٠م= ١٣٤٩هـ - مازالت تصدر - والتى استطاعت مع تيار المشاعل السبعة خلق مدرسة (الأدب الاجتماعى) التى أثرت فى كل التيارات الأدبية فى تركيا.

واشتدت وطأة ديكتاتورية الحزب الواحد.. حزب الشعب الجمهوري، فانغمس البعض فى التصوير التأملى الذى لا يحمل هماً.. واتجه آخرون بالظروف الحياتية وجهة مثالية، وعضدوا الاتجاهات البورجوازية .. وهاجرت طائفة أخرى حفاظاً على إنسانيتها وعلى عقائدها، فى ذات الوقت ظهر صمد آغا أوغلو (١٩٠٩) الذى وقع تحت التأثير القوى لدستويفسكى وصباح الدين على (١٩٠٦ - ١٩٤٨) بـ (الطاحونة) لتجسيد هذه الفترة المضطربة.

وينتقل بنا الكاتب إلى (الواقعية الاشتراكية) حيث خلقت أقاصيص (ناظم حكمت)، وأعمال (صباح الدين على) نمطاً قصصياً جديداً فى الأدب التركى وهو (الواقعية الاشتراكية) الذى يسعى إلى تغيير المجتمع، وخلق الظروف الملائمة لتطور منسجم للإنسان، من خلال البطل الإيجابى عندهم وهو الشعب، وقد جمعت (الواقعية الاشتراكية) فى داخلها مكاسب الاتجاهات الديمقراطية، حتى ذلك الوقت، فى كل فروع الأدب التركي، فطورتها، وأثرتها بقيم فكرية جديدة.

ويتحدث الكاتب عن (الفاشية)، التى أرادت إرهاب الأقلام الشابة.. الحرة، فحكمت على (ناظم حكمت) الذى نشر أعمالاً يندد فيها بالاحتلال ويحض على الكفاح، بالسجن لمدد متداخلة، واعتقلت الشاعر والرسام عز الدين داينمو، والكاتب أورخان

كمال، وحكمت عليهما بأحكام مختلفة.
وبموت مصطفى كمال أتاتورك سنة ١٩٣٨، يبدأ عهد جديد من (الديكتاتورية والفاشية) بعد تولى عصمت ايتونو الحكم.. فالأحزاب ملغاة.. والأفواه مكممة.. فلا صحافة حرة.. بل رقابة متسلطة.. سيطرة الحزب الواحد والزعيم الواحد.
ويؤكد الكاتب أنه خلال سنة ١٩٤٥م= ١٣٦٥هـ وفى أعقاب الحرب العالمية الثانية، بدت فى الأفق إرهاصات التعددية الحزبية، وفى سنة ١٩٤٦ انتقل النقاش من السياسة والديمقراطية إلى الدين والعلمانية، وإعادة تناولهما وتوجهاتهما.
كما يشير الكاتب إلى ظهور ما يمكن أن يعتبر تمزقاً أو تناقضاً أو إفلاساً وهو نشوء أحزاب عمالية.. فلاحية.. إسلامية، نقابات عمال.. تحل .. وتعود فتظهر، صدور مجلات تقدمية.. ومحافظة، إضافة إلى تدعم موقف الإصدارات الدينية بعد وصول الحزب الديمقراطى إلى الحكم من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٠ أدى إلى ظهور نتاج قصصى فيما بين ١٩٤٣، ١٩٤٩ يعكس هذه الأزمات النفسية.. والضائقة المالية.. والمرضية.. فطالعنا (صباح الدين على) فى (الدنيا الجديدة) بشخصياته المستمدة من قاع المجتمع الأناضولى بمسئولية الفنان تجاه علاج مشكلات وطنه، وأعقبه خالى قارناص باليفچى (١٨٨٦-١٩٧٣م) بمجموعته (مرحبا البحر الأبيض) وقد عقد فيها مقارنة طيبة بين إنسان البحر.. وإنسان البر، بأسلوب يعبر عن المعرفة والذوق والشفافية والتألق الروحي، كما انخرط سعيد فائق فى كتابه القصصى (رجل لا لزوم له) فى الحياة اليومية بكل مآسيها وآمالها وتطلعاتها وفى الوقت الذى يعرب فيه (أوقتاى إقبال) (١٩٢٣) من المشاكل الحياتية، دون أن يشير إلى مخرج فى (الكنز البيزنطي)، فإننا نرى أوخان كمال (١٩١٤ - ١٩٧٠) فى (معركة الخبز) و(ولدنا) يهدف إلى الوصول إلى تشريح لقضايا المجتمع وأحداثه وفى قصته الرائعة (النوم) جسد حياة المصنع والورشة وأثرهما فى المجتمع.
ويشير الكاتب إلى أنه شهدت السنوات الأخيرة، من النصف الأول من القرن العشرين، بزوغ نوع قصصى جديد هو (القصص الهزلية الساخرة) ووصل هذا الطراز من الكتابة على يدى الساخر الباكى ، الضاحك.. المضحك عزيز نسين

(١٩١٥ – ١٩٩٥) فى مجموعاته المتتالية، التى فاقت فى إعداد طبعاتها وتأثيراتها كل تصور.

وتوالت نجاحات هذا النوع الأدبى .. خلال سنوات حكم الحزب الديمقراطى (١٩٥٠ – ١٩٦٠) وخلال هذه الفترة أيضاً تناول الإنتاج القصصى جرائم الفقر والعشوائيات فى القرى النائية والأحياء الشعبية، مما مهد لظهور تيار جديد فى الأدب التركى عامة، والقصة القصيرة بشكل خاص، ألا وهو.. (التيار القروى)، الذى يعد خلاصة التجارب الاجتماعية ورابطة بين التراث الشعبى الحي، والفولكلور القديم.. ومزج بين لغة الشعب ومشاعره وواقعه، فى إطار من الحميمية، والحميمية، التى تعتمد على الواقعية والصدق والموضوعية فى التناول والمشاهدة الحية، وقاد هذا التيار القاص التقدمى محمود مقال (١٩٣٣) بعد أن نشر روايته الشهيرة (قريتنا) التى ترجمت إلى ما يزيد علي خمسين لغة.

مع انتصار الحرية السياسية، استهدف الكتاب أمثال يشار كمال (١٩٢٣م – ١٣٤٢هـ) بمجموعة قصصه الطويلة (الصفيحة) و(الرضيع) و(الدكانجى) و(حكاية قذرة)، وابلخان طاروس فى (حجر النملة) وبن اورخان كمال فى (بنت الغسالة) إنسان الأناضول بكل مناطقه وإينما يكون.. فى الشرق أو فى الغرب أو فى جنوب شرق الأناضول.

كما يذكر الكاتب أن عام ١٩٧٠ شهد بعض التغيرات السياسية التى أدت إلى زيادة ملحوظة فى المجموعات القصصية الجديدة، وإعادة طبع بعض المجموعات لأصحاب الأسماء اللامعة، وزاد المجتمع من رصد الجوائز السنوية لمضمار القصة، كما دخل (الإسلاميون) مضمار السباق، وتناولوا فى أعمالهم الفكر الإسلامى والأبطال، والرموز، والنقوش الإسلامية.. وتحلقوا جميعاً حول نجيب فاضل قيصه كورك (١٩٠٥ – ١٩٨٣) ومن بعده تلاميذ آخرون.

كما لم يكن (التجريديون) الذين ساروا على نفس درب التجريديين الغربيين بأقل مهارة عن سواهم، فها نحن نرى ليلى أربيل (١٩٣١) توالى إصدار أعمالها اعتبارا من ١٩٦١ بـ (الحلاج) ١٩٦١م، و(فى الليل ١٩٦٩) و(امرأة غريبة ١٩٧١) و(الحبيب

القديم) ١٩٧٧، ثم يعقبها فريد أدغو الذى جمع كل قصصه ونشرها سنة ١٩٩٣ ثم طومريس أويار (١٩٤١) صاحبة باع لا يستهان به فى إرساء مفهوم (التجريد) فى الفن القصصي.. و(نديم غورسيل) ١٩٥١ آخر التجريديين الكبار فى الأدب التركى المعاصر.

ثم يلقى الكاتب نظرة على (ما بعد الحداثة) فى القصة التركية المعاصرة باعتباره مازال مصطلحاً مبهماً فى الأدب التركى عامة، والقصة القصيرة خاصة، ومن هذا المنطلق لا نستطيع أن ندعى أن هناك تياراً أدبياً قصصياً يجد ما بعد الحداثة فى القصة أو الرواية أو الشعر التركى المعاصر، ويشير الكاتب إلى أمثلة من أنصار تيار (ما بعد الحداثة)، وهما (نال أورخان باموق) و(جودت بك وأولاده).

ونستعرض مع الكاتب (منتخباته)، التى كانت عاكسة للوضع السياسى والاجتماعي، والبوتقة التى تنصهر فيها المشكلات الحياتية التى التقطتها حاسة القصاص وموهبته، فيتناول مع عمر سيف الدين (١٨٨٤-١٩٢٠= ١٣٠٢ - ١٣٣٩هـ) فى عملين من أعماله الصدام بين الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية ونقد الذات الإسلامية التى تسعى إلى تحقيق المنافع الشخصية بالخرافة، ونرى (خالدة آديب آديوار) فى (الصبى همت) تمجد البطولة لدى أفراد الشعب، ونكشف عن عالم (سعيد فائق) فى (السماور) و(المنديل الحريرى) الثوري.. المفعم بالعاطفة، وننطلق إلى ريف الأناضول، الذى يراه (يشار كمال) تجسيدا لكل مشاكل الأناضول الكبير، فى عملى (الدكانجى) و(الطيور المهاجرة) لنرى رصداً لهذه الحياة وصوراً للاستغلال ونرى أيضا نموذجاً لمعاناة المرأة القروية بعد هجرة زوجها.

ورغبة من الكاتب فى أن يساعد على رسم البسمة ، بل فى إطلاق القهقهة، التى تسقط بعدها الدمعة على حد قوله، أفاض قليلاً فى نماذج (عزيز نسين) الساخر من كل فئات المجتمع التركى ومن نفسه أيضاً، محاولاً علاج أصعب المشاكل بالبسمة، فنراه عرى أسلوب الضبط والربط فى (خدمة وطنية) وركز الانتباه على المطامع السياسية فى (مجنون على السطح) وتغنى بالحرية الحقيقية فى (القطة السعيدة)، وطمس معالم الذكاء الأمريكى فى (أليس فى بلدكم حمير..!!) وعرى الاحتكارات

الأسرية والعرقية والخبث التجارى فى (مدفأة الكيروسين) وأخيراً نضحك ونغضب فى آن واحد مع (ناس ظرفاء).

ويعود بنا الكاتب إلى الريف التركى المعاصر فى (قطف الثمرة قبل أن تنضج) ليعرض علينا (فقير بايقورت) زواج القاصرات رغم أنوفهن فى الريف التركى حتى فى نهايات القرن العشرين.

نقد

آليات التشكيل في: "صمت الرمل"

خالد البلتاجي

- ١ -

إن المتن الحكائي عبارة عن مادة خام طيعة في يد السارد، وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له ولا عدد من الأشكال التعبيرية وفقًا لرغبته وتمشيا والاستراتيجية المتبناه من قبله نحو المسرود له، الأمر الذي دفع كثيـر من المنظرين لأن يولوا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتمامهم، محاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها سـواء من حيث علاقة السارد بالشخصيات أو العلاقات التي يقيمها بمتنه الحكائي، أو بمخاطبه.

أي أن العلاقة بين المتن والمبنى، أو بين القصة والخطاب محل إشكال ودراسة.

ولقد عانى كتاب الرواية وعلى نحو الخصوص بعد نكسة الخامس من يونيه عام ١٩٦٧ مـن التفتـت، إذ أدت تلك الهزيمة إلى نوع من التشتيت والتشويش وتداخل خطوط الرؤية لديهم جعلتهم يتبنون صيغًا سـردية تتوازى في تداخلها وتشابكها مع تعقد خارطة الواقعين: المحلي والقومي، ولذا نتجت في الكتابات الإبداعيـة أعمال انمازت بالتشنج والتوتر في الوقائع المروية من قبل سارد كان – هو الآخر – واقعـا تحـت تـأثير ضغوط فكرية لم يكن منتظرا سوى إبداع أشكال كابوسية.

وقد لزم هذا التفتت من قبل المبدع أن يتعامل القارئ – هو الآخر – بشيء من التراكم، وأصـبحنا بـين ثالوث: وعي مفتت لدى المبدع، ونص مفتت أو متراكم، وقارئ يتعامل مع النص بشيء من التراكم ووعـي ذهني حاضر.

- ٢ -

النهاية في البداية / مبدأ الإحالة:

"لا يستطيع استيعاب ما حدث.. حاول الربط بين ما حدث بالأمس وما حدث أول ما جاء إلى هذه المدينـة (ص ٥). في صباح اليوم التالي لم يذهب إلى العمل، ظل ممددا ويقظًا لم ينل القسط اللازم من النوم..." (ص ١٩٤).

هكذا تبدأ / تنتهي رواية: "صمت الرمل" للكاتب المصري: "محمد عبد السلام العمري" ويحاول في هـذه السطور القليلة أن يشير إلى جملة عناصر البيئة السردية: أحداثًا. وأزمنة، وأمكنة، وشخصـيات، وضـمير السرد.. إلخ.

فالأحداث تتراكم ويحاول السارد تفسير ما حدث. كما يحاول الربط بين ما حدث له، وما حـدث أول مـا جاء إلى هذه المدينة وليلة أمس، وبالتحديد تكون ليلة أمس حينئذ – هي الزمن الخارجي أو الزمن الإطـار، وكأن الرواية جميعها كانت رهن هذه الليلة.

أي إن الرواية تسير وفق مبدأ الإحالة والتعليق، حيث لا يخبرنا بما حدث له بالأمس إلا مع نهاية الرواية بعد ثلاثة عشر مشهدا، وتمتد هذه المشاهد فيما يقرب من المائتي صفحة أو بالكاد.

أي تسير الرواية وفق حركة دائرية تتعانق بالنهاية مكونة دائرة كبرى وثمة دوائر أخرى كثيرة تتوالد مع كل مشهد من هذه المشاهد الثلاثة عشر.

هكذا نجد تراكمية الأحداث / الأزمنة / الأمكنة مع المطلع الأول للرواية، الأمر الذي يجعلنا نتذوق براعة الاستهلال، إذ استطاع الكاتب أن يضعنا في قلب الأحداث ويقدمها لنا دفعة واحدة. وإذا كانت هذه هي القصة / المتن. فلقد تبقى – إذن – البحث في كيفية تشكيل الخطاب بتعبير "تودروف".

وتتداعى أحداث الرواية – هذا إذا كان ثمة أحداث من الأصل بالمفهوم التقليدي للحـدث – وعبـر بنيـة الصمت وآلياته يطرح الكاتب كثيرا من تقنياته البنائية المختلفة ولعل أهمها: الحلم / التـداعي / التنـاص / المونتاج العقلي / الوصف.. إلخ.

ومن الجدير بالذكر، هنا أن يصبح الصمت إحدى آليات السرد ومكونًا أساسيا من مكوناته في تشكيل هذه الرواية، فمادة "الصمت" وردت في النص الروائي أكثر من ثلاث وأربعين مرة فضلاً عن "صـمت الرمـل" عنوان الرواية.

وكما هو واضح، أن "صمت الرمل" نحويا إنما يقع مبتدأ، ومضافًا إليه، أي: لا يكون جملة مفيـدة، فهـو مبتدأ في حاجة إلى خبر، ولعل قصد الكاتب أن يشير إلى أن ما حدث ليلة أمس (أي جملة أحداث الروايـة) هو ذاته الخبر، وربما قصد الكاتب أن يلفت نظر القارئ إلى أن هذا الصمت هو ذاته الخبر، وحينئذ يجب أن

نقرأ الرواية هكذا: "هذا صمت الرمل"... ويظل اسم الإشارة: (هذا) الواقع مبتدأ إشارة / إحالة إلى مجهول لا يتضح إلا بقراءة النص ذاته. والنتيجة تصبح واحدة ففي كلا الأمرين يحيلنا الكاتب إلى النص.

٣ – ١

أما عن الصمت ذاته – بوصفه أحد مكونات السرد وآلياته الأساسية كونه واقعا مبتدأً لخبـر محـذوف أو خبرا لمبتدأ محذوف – فقد ورد في النص السردي أكثر من ثلاث وأربعين مرة على نحو ما أشـير إليـه – وهذه المرات المتعددة لا يمكننا أن نقول إنها وردت فيها كلمة الصمت، ويصمت، وصمتوا.. إلخ.

- نجد أن هذا الصمت قد شمل جل آليات السرد من أحداث وشخصيات، وأمكنة، وأزمنة أو كلها..

فالصمت – في ذاته – حدث، وأن كان حدثًا بالسلب، لكنه سيتحول إلى حدث إيجابي في نهاية الأمر على نحو ما سنرى.

أما عن صمت الشخصيات فلم يقتصر على شخصية بذاتها وإنما شمل جميع شخصيات الروايـة بشـكل فردي أو جمعي.

مثال قوله: "صمت الدكتور كلكتاوي – صمت قليلاً (الضمير هنا يعود على عصمت الفار)، صمت ولـم يستطع أن يتحمل (عبد الحميد راجح)، صمته جذب الانتباه إليه (د. رشدي)، ثم صـمتت (نـورا)، وكـذلك عمرو الشرنوبي – كان صمته مختلفصا فورد لنا مرة صمت العاجز عن فعل أي شيء من نوعه، ففي الليلة التي هاجمت الشرطة منزله ومكتبه وعلى الرغم من هذا الهجوم لم يكن أمام عمرو غير الصمت التام. كمـا نجد صمت الساخر والمستهزي، حينما دخل مكتبة أحد مستضيفيه ووجدها (المكتبة) صورة هي الأخرى من صور تعميق العزلة الإنسانية وحلية تستكمل حلية الحضارة. وأمام هذه المشهد وغيرها لم يكن أمام "عمـرو" غير كونه "يغلي بصمته" أو بالأحرى يغلي بعجزه ورضوخه لما حدث وما زال يحدث. وتنتهي الرواية على لسان عمرو "بالصمت" إذ يشير إلى ذلك قائلاً: "فصمت رغم كل هذه المشاهدات وهذه الأحداث" كمـا نجـد الصمت الجمعي لأكثر من فرد فيقول: "إنهما الآن صامتان واجمان". وأيضا نجد قوله: "يا ا لهؤلاء النـاس هادئون هكذا صامتون، مهذبون، يتحدثون بصمت يوافقون بصمت" وكأن الصمت – هنا – تسرب وتغلغـل إلى هواجس الشخصيات، فسائر الشخصيات تعرضت للحظات صمت أي أنها عبرت بالصمت.

٣ – ٢

كما نجد الصمت / المكان أو سيطرة الصمت على فضاء الرواية أو أمكنتها، وتصـبح الروايـة مفعمـة أجواؤها بالصمت الدال؛ ففي البداية نجد قوله: "ساد الصمت، مشغولاً بالتفكير، يناقش الرأي من عدة أوجـه" وكأن السيادة هنا صارت للصمت وكأنه البطل، فضلاً عن سيطرته المكانية..

وكذلك نجد قوله: فيما كانت الطائرة تخفق بهم في بحار الصمت متجهـة إلـى ديسـتراكو.. (ص ٦١)، وعندما يتحدث عن الزوجة التي ربما كان يتمنى أن يتزوجها (أخت أماني) فيشير إلى هذه الزيجة التـي لـم

تحدث فيقول: "حتى يفخر بها في صمت الصحراء".. ثم يسيطر الصمت على أجواء الرواية، فيقـول: "بـدا الصمت مخيما"، ثم يأتي الصمت من الآلة ليسيطر أو يفرض على الأجواء فيقول: أعلن ميكرفـون الإذاعـة الخارجية "التزام الصمت"، فهو يتوجه إلى الجماعات بأسرها – على حد سواء – أهل المكـان أو الـدخلاء عليه.

٣ – ٣

أيضا نجد الزمن الصامت، أو سيطرة الصمت على أزمنة الرواية. هذا إذا أخذنا في الاعتبـار أن ثمـة أزمنة متداخلة في الرواية، فمثلها يوجد فيها الزمن المرجع / الزمن الإطار الذي يحكم القصة من البداية حتى النهاية. نجد أيضا من الخطاب. أي: الأزمنة الداخلية تلك التي تتزايد وتتعدد وتتداعى حسبما يـرى الـراوي أمكنة جديدة أو شخوصا أو أحلاما تتداعى حسب المونتاج العقلي أو الحلم.. إلخ.

أما نماذج الصمت على زمن الرواية والأزمنة الأخرى المتداعية.

كما يسيطر الصمت على سائر المخلوقات الأخرى غير الإنسان في الرواية: فيقول الراوي عن الكـلاب: "لا تفتأ تصمت حتى تواصل من جديد". ويجسد الصمت تجسيدا مخيفًا كي يضيف إلى فزعه وخوفـه فزعـا وخوفًا جديدين، فيقول: "وبدا الصمت فحيحا".

٤- آليات الصمت وتشكيل بنية الرواية: ٤ – ١ الحلم

رأى القدماء أن الحلم صورة ترد عليهم من عالم ما فوق الطبيعة، وسائل إلهية فوق مستوى البشر، إلـى أن جاء "أرسطو" بتفكيره العلمي فكان أول من أرسى وجهة النظر النفسية في دراسة الأحلام وأنهـا ليسـت رسائل إلهية، بل هي نشاط نفسي يصدر عن النائم بحسب الظروف التي يكون عليها في نومه.

بينما يرى بعض العلماء أن الحلم ما هو إلا استئناف على نحو ما لحياة اليقظة، وإذا تأملنا أحلامنا وجـدنا استمرارا من نوع ما لما يجري في حياتنا التي تشغل تفكيرنا. وهكذا فإن الأحـلام مـا هـي إلا اسـتمرار لسرمدية حياة اليقظة. واستطاع السارد في رواية "صمت الرمل" عبر المادة الحلمية التي وردت حوالي ثلاث مرات في النص السردي أن يقدم لنا الرؤية الروائية مرة ثانية ولكن من وعي الكاتب أو من خلال اللاوعي، فإذا كان الحلم الحقيقي يمثل اللاوعي، فالحلم العقلي أو المونتاج العقلي يمثل وعي الكاتب، فهو يقـظ وفـي أسمى درجات وعيه ونشاطه الذهني.. ولا يمكننا فصل الحلم عن المونتاج فكلاهما يكتمل فمـا جاءنـا فـي الوعي يعمقه الحلم أو العكس بشكل أفقي في الوعي يأتي في الحلم بشكل رأسي وهكذا.

ومثال ذلك:

- الحلم:

نجد في بداية الرواية تساؤل عمرو الشرنوبي: لماذا حدث كل هذا؟ ولأنه يحيلنا إلى مجهول ولا يتضح لنا ما حدث إلا مع السطور الأخيرة من فشل وهزيمة واستسلام ورضوخ يأتي لنا الحلم الأول استشرافيا، حيـث

يحمل ما سوف يحدث عبر هذا الحلم / اللاوعي يقول فيه: (ص ١١) "أخذته سنة من النوم، رأى في إغفاءته حلما، غيمة ودخانًا وضبابا يحيط به، كلما انتقل من مكان إلى آخر وجدها فوقه، تتبعه أينما رحل، يراها في حالة صراع وجلبة وصلصلة كأن مادتها الحديد والاحتكاك، كأنها الجنازير تلتف حـول معصـمه وسـاقيه ورقبته وعقله، كلما ذهب إلى مكان وجدها تحوطه مبتعدة عنه أحيانًا، تتعقبه أحيانًا كثيرة، يحـاول التـواري والهروب دون جدوى، يجدها متربصة، أصبح رجلاً مسنًا متزوجا وله أولاد، أبيض فوداه، وخـط المشـيب شعره، أصبح شيخًا مازالت تتعقبه، عاش حينًا من الدهر زاد كثيرا عما تقوعه لنفسه في محاولـة الفكـاك، لاحظ أن التعب لم ينل منه، وكلما رآها زاده هذا قوة وتجددا".

هكذا نجد الحلم يدور في حركة دائرية عبر الأفعال المضارعة التي تتصدر كل جملة من جمل هذا الحلـم تماما كدائرة الطوق الذي يلتف حول معصميه، وساقيه، ورقبته، وعقله. ففي المادة الحلمية ذاتها نرى الدائرة المحكمة عبر المادة اللغوية أو الأشكال الكابوسية / جنازير تلتف، لكن يبقى الأمل، ففي نهاية الحلم على نحو ما رأينا أنها لم تتنقل منه بل زادته هذه القيمة قوة وتجددا.

ثم يأتي لنا الحلم الثاني الذي ينقل لنا الراوي فيه ما وصلت إليه هذه المدينة التي يعيش فيها مـن تخلـف وجمود ولم يكن ازدهارها سوى ازدهار شكلي أجوف أيضا يأتي لنا حلما استشراقيا يعمق علـى المسـتوى الواقعي بعد ذلك، وربما ينصهر الحلم الواقع في السطور التالية مباشرة للمادة الحلمية، ففي الحلم نجد قوله:

أخذ سنة من النوم، فلم ير في أحلامه إلا طوفانات إثر أخرى، كتبا منحدرة تجرفها السيول، رأى المغول ونهر دجلة مليئًا بالكتب وهارون الرشيد والمأمون ينقذان ما تبقى، أخذ على عاتقه مساعدتهما يعمـل بهمـة وإخلاص شديدين، العرق يتصبب منه أحس أن طاقته وهنت ونفدت فاستيقظ راضيا عما قام به" [٤٢].

فإذا كان الحلم يفرض علينا أو يرجعنا إلى واقعة هجوم المغول على بغداد وغيرها من العواصم العربيـة والإسلامية وإحراقهم لأهم المكتبات العربية وأعظمها – فعلى المستوى الواقعي نجد زيارة السارد / عمـرو الشرنوبي لأحد مستضيفيه في هذه المدينة ويجد كتبا كثيرة ومكتبة ضخمة لكنها على الرغم من هذه الضخامة والجمال لا تزيد الإنسان إلا عمقًا في غربته وعزلته فكلها كتب تتحدث عن الموت وتمجد الشـيطان والقبـر وعذابه.. إلخ.

أيضا ينصهر المستوى الواقعي / الواعي / مع المستوى الحلمي اللا وعي في الحلـم الثالـث (ص ٧٦، ٧٧).

فعمرو الشرنوبي يتقابل في الواقع مع سناء ويحدث بينهما ما يحدث من تعبير عـن الحـب والمشـاعر الفياضة إلا أنه يراها / واعيا، حزينة تتألم فيقول: "ثمة انقباضة قلب، أسى وحزن وشجن، قلق يجتـاح هـذه الإنسانة البالغة الرقة، بدا أنها ترتعش... إلخ".

يأتي الحلم ليعمق هذا الحزن ويفسره [٧٧]: جاءته في الحلم صامتة وحزينة، استيقظ ملفوفًا بطبقـة رمليـة كثيفة وناعمة، لها سمك وحجم، ترتفع في أماكن عن أخرى تئز الرياح في الخارج، ألواح الزجاج تصـطك مع حلوق الشبابيك، تسري القشعريرة في جسده، سحابات الجير المترب تحجب أشعة الشمس، تجعل السـماء قريبة، تتساقط الأمطار جيرية ناعمة، حاول أن ينأى عن غائلة الريح والمد".

ثم يعود بنا إلى المستوى الواقعي ليؤكد ما حدث في الحلم، ويصبح حينئذ الحلم استشراقًا لما سيحدث ففي الصباح: يذهب عمرو إلى سناء كي يذهبا ليشتريا لوازم الزواج يجدها قد تم ترحيلها إلى مدينـة جارثيـا.. وكانت الخطوة الأولى لترحيلها كلية إلى القاهرة.

ترجمة

عصافير وزهور

شعر: سارة كيرشى
ترجمة: عبد الوهاب الشيخ

ولدت الشاعرة الألمانية الكبيرة سارة كيرشى عام ١٩٣٥، وتعد أبرز شاعرات جيلها. هاجرت إلى برلين الغربية عام ١٩٧٧ احتجاجاً على سحب الجنسية من مؤلف الأغانى فولف بيرمان. وهى شاعرة غزيرة الإنتاج تتناول فى قصائدها الحب والطبيعة من زاوية مختلفة، حيث تركز على التوازن بين ما هو إنسانى وما هو سام، بين الثقة المفرطة والكآبة، بين التكنولوجيا والطبيعة. من أحدث مجموعاتها الشعرية:

«أنا كروز» ١٩٩٥

و«بلا قرار» ١٩٩٦.

شموس

الآن حيث حل الصيف
للتو، ليست لدى أية
شموس. ولكن فى الشتاء كان لدي
منها أكثر مما أردت.
حتى أنه ذات مرة كانت هناك سبع شموس
فى السماء، شكلت
الجوزاء لأجلى.

كل شيء عصافير وزهور

فى ضوء القمر أسمع صوت
تعثر وسقوط
لقد ترك
أحدهم النجار يأخذ
المقاسات. آه

العتمة تدوم
وتدوم. إذا شهدت
الصيف سأحيا
راقصة.

موج ماء

كائن ليلى يلوح مبكراً على الطريق
تمرق العرسة فى فرائها الملكي
منزلقة على حذاء تزلج دقيق

تطير خلف البومة في
غابة المستنقع. تلك التى سماؤها خضراء

موسيقى شتوية

ثعلباً أحمر كنت
ذات مرة، بوثبة عالية
أحصل على ما أريد.

رمادية «أنا الآن أمطار» رمادية
نجحت فى الوصول إلى جرينلاند
فى قلبي

فوق الساحل يلتمع حجر
مدون عليه: لا أحد يعود
هذا الحجر يختصر حياتى

أركان الأرض الأربعة
يغمرها الأسي. الحب
مثل قرقعة العمود الفقرى.

سناج

السياح فى النهاية
قد ماتوا. يطيب لى الذهاب

عبر المستنقعات . سرب أوز
يمتد طويلا. ثلج متطاير
فى باب ثلاجة مفتوح
علب بنزين وويسكي
ريح «صافرة» ثرثارة.

شعر

وجه الغزالة، ماس جدائلها..

(إلى فارس عودة)

عبد الناصر صالح

ولد معجزة..
عاد من نومه تحت ظل الصفيح
وأودع أحلامه غيمة،
وعصافير تعبر صوب المخيم
رتب أشياءه في الحقيبة:
أقلامه
صورة الأهل،
رائحة القمح
واجبه المدرسي،
بشاشة وجه المعلم أو عنفه حين يغضب
رهبته حين يفشل في حل أسئلة الامتحان،

وفرحته حين يمضي إلي الجائزة.



ولد معجزة..
يفتح الآن نافذة الشمس
حتي تضىء ذؤابتها أيكة الصدر،
يبعث أغنية للغزالة
وهي تجوب الزقاق علي هدي أنفاسه
(يتذكر:
وجه الغزالة مفتتح لليراعات
حين يجف الكلام،
يسيل الهواء دماً صافياً)
يتهيأ للصحو..
أى الدروب سيسلكها دمه؟
أى قنبلة ستفجر رأس الفتي
وتميط اللثام عن الجرح
(والجرح أوسع من دورة الأرض
والقلب أكبر من لهفة الغائبين؟)
يتهيأ للصحو..
قال الفتي وهو ينفض أعباءه:
ليس يأخذني النوم من يقظة السيف،
لا وقت للنوم،
لا وقت للانتظار قليلاً لكي تعبر الحافلات،
عقارب ساعته سوف يدركها الوقت
والأصدقاء – يجيئون
يتجهون إلي أول العمر:

راياتهم
والنشيد المؤجل،
والشجر النبع والقدس والعرس
والطفل يصعد أدراجه الجاهزة.

●●●

إنه الولد المتماثل في طلعة النجم،
والوطن – الحلم ديدنه
عائد من فصول الشقاوة،
ما ألقت الحرب أثقالها لينام.
ومازال سرب الحمام
حزيناً علي شرفات النوافذ
يحرس قلب المدينة،
يؤنس وحشتها
وهي تعبر أشرعة فوق نقع العواصف
أي متاريس يعبرها الطفل،
أي ميادين سوف يعانقه رملها؟
أى طلح سيلمس أهدابه؟
في أى زاوية سيعد الكمين؟
تراءى له ظله في الحدائق
صوت غزالته،
وجهها المتألق،
ماس جدائلها
شكل أصحابه يقطفون الحجارة عن شجر البرق
– لم تكشف الريح أسرارها بعد
(فلينكسر خوفه بالغناء المضرج بالشوق

وليتطلق صوته بالصهيل الذي يتوحد)
أيلول شهر المخاض
وفاتحة للبهاء الطليق ومئذنة الضائعين،
فأي صلاة يؤدي الفتي
قبل أن تبدأ الأرض زلزالها؟
أى نشيد سيتلو علي تلة
في حطام البيوت؟
وأى الرسائل سوف يحرر؟
قالت له أمه:
- هل رأيت علي السفح زيتوننا؟
ذات يوم سيكبر
ذات نهار ستجري القصائد في النهر.
- والسماء البعيدة هل يعمر البوم أبوابها؟
- سوف يعمرها العندليب
وتنبت أزهارنا الحجرية
أكثر من مطر قد يجئ.



ولد الريح والظمأ - الجوع
والبرد والحر،
والكر والفر
والكبرياء.
ها هو الآن مستغرق في البهاء.
ها هو الآن ينتظر الأصدقاء.
يجيئون أسرع من غمضة العين،
أعلامهم

والنشيد المؤجل،
نكهة أسمائهم في الخرائط
لهفتهم لاستباق الخيول إلي موقف الحافلات،
هو الآن مزدحم بالحياة
وقد فاز بالجائزة.

(طولكرم – فلسطين)

شعر

بكل وضوح

محمود خير الله

يا من تعيشون هنا
لا تصدقوا الأبيض الذى فى السماء
إنه فراء زوجة الرئيس
بعدما علقته على شماعة الرب

وإذا صادقتم أسداً
فى حديقة قصر
كذبوا عيونكم
لأنه مجرد صديق مخلص
لسعادة الرئيس
تأكدوا دائماً من كل شىء
انظروا – مثلاً – إلى سجاجيد القصور
وهى تنبض تحت أقدام الوفود الأجنبية
إنها شعيرات بناتكم العذارى،
وإذا غفا الواحد منكم
فى حديقة عامة
ورأى قتلى ومخبولين فى الشوارع
فلابد أن يفهم
أن هؤلاء
هم الذين قطبوا فى وجه الرئيس.
حتى الماء
لا تصدقوه
رغم أنه يزحف أميالاً على بطنه
ليدخل أبدانكم
ليس إلا
دموع الملايين الذين جاعوا

لكى يتعطر أحفاد الرئيس.
وإذا رأيتم عارية – فى الطريق العام –
فلا تظنوا أهلها طردوها
إنها تمرن «المعارضين»
على محبة الرئيس،
وإذا رأيتم بائع الحليب المخادع
يهدر دموع المظلومين البيضاء
هكذا بأسعار رخيصة
أصرخوا فيه،
ولا تصدقوه
لأن شيئاً فى هذه الحياة
لا يجب أن نصدق
حتى هذه الملايين الجائعة
تهرب دائماً من أمامى
لدرجة أننى لا أراهم
لا أراهم بوضوح.

شعر

خداع

صلاح جاد

١ – بمهارة قرصان متمرس
وبخبرة امرأة مجربة
كذب عليها فى عمله وزواجه
وكذبت عليه فى عمرها واسمها
قبل أن يفترشا عشب الحديقة اليابس
ويسلم لجذع نخلة عريقة ظهره

٢ – أمام المرآة
أخذت تصفف شعرها
ترش عطراً نافذاً
تحت أبطيها وأذنها
فى قميصها القصير الأسود
بإشارة سريعة

بدأت «أم المعارك»

٣ – بعد شد وجذب
وكر وفر
ونظراً لنفاد الجهد
والمقاومة
اتفق الطرفان على هدنة
إثر هدنة لنقل المصابين
وإجلاء الشهداء.....
والقتلى......

شعر

يوميات حذاء

سامح محجوب

(١)

للأسفلت النازف صمتًا

أهدي وردة روحي

وجه الطفل الهارب من مرآة حتوفي

اسم حبيبة عمري

واسم الأطفال الجوعى تحت سماء مدينتنا

اسم رفاق الطرق المنسية

ميلاد العشب.. ميلاد الخبز..

ميلاد الحرية

للأسفلت النازف صمتًا أهدي اسمي..

(٢)

يرفوني شوقي وردا

ترفوني الليلة شرفة

هل يفشي الورد السر؟

هل تحكي الشرفة عني؟

أنا ناي الغربة.. لا يعرفني الورد الناعم

لا تنظر نحوي الشرفة

حين أمر حزينًا وحدي
أنا وحدي في هذا العالم وحدي
يذروني الريح الجائع نغما
مجروح الوجد

(٣)

هل تمنحين الفارس المهزوم صدرك
كي ينام
هذا أوان الحزن يسعل في فضاءات الغمام
تعب الطريق من المسير
يا صاحبي أغلات الأحزان
أسراب الطيور
عيناك مأواي الأخير
يحط في دفئيهما القلب الكسير
هذا أوان الحزن ينشج في تجاعيد الكلام
هل تمنحين الفارس المنفي صدرك
كي ينام

(٤)

نامي على دقات قلبي الباكيات بلا عزاء
واستدفئي بملامحي إن ضمني صخب الفناء
الليل يعوي في دمي
والشارع المحزون يصرخ
في حذائي
وأطالع الوجه الملبد بالخريف على زجاجات المساء
ألقي السلام على جهامته
فيجهش بالبكاء
فألملم الدمع الكظيم من التسكع في العراء
وأشير في صمت لبعض ملامحي
الكائنات تسير على الرجاء

شعر

امرأة واحدة

سامي الغباشي

امرأة واحدة.. تسرف في طاعتك

امرأة واحدة.. تهدهد رهبتك إن عدت مجروحا

بالمعرفة

امرأة واحدة.. تضمد وحدتك إن أرهقتك المقاهي

امرأة واحدة.. تكنس أجساد البنات من عينيك إن تزاحمن

.... أو ارتمين اشتهاء على صدرك.

امرأة واحدة.. تطهر قلبك إن عبثت به الأخريات

امرأة واحدة.. لا تصدق غربتك

امرأة واحدة.. شساعتها وطن

امرأة واحدة.. ترفض أن تسميها وطن

امرأة واحدة.. راحلة فيك وراحل فيها

.... فأيكما المغترب.

شعر

الحصان

ناصر دويدار

طلقة رصاص
يمكن تكون رحمه...
يمكن تكون الخلاص
من نظرة لشفقة
يمكن تكوين نهاية مؤلمة
يجوز يكون المشهد الآخر أني حزين
لكن أكيد
إنها....... اختصار للسنين
الجاية المرعبة
طلقة رصاص
هي أكيد رحمة

ما تبصش على وقفة الدبان
فوق عين الحصان وهو متمدد
في بركة وحل
ما تبصش لجاده المكرمش
وديله اللي كنا بنحلف
بطوله وجماله وحلاوته

في شعر البنات
وكبرياء رقبته اللي نايم
ودايس عليه الجراد
وما تستغربش نومته
في عرض البلاد
دا كان زمان
فرس النبي
والصحاب
وياما ضهره شال بلاد
وحط ف بلاد
وعمر بلاد
وهاجم لصوص
وغير خرايط
وحافره ده فجر زمان
بحور الإيمان
الأمان
الحنان
وكان له زمان
عشيرة وأهل
عمومة وخلان
وكان له عيال تسد لشموس
وكان له صهيل يهد الجبال
دا كان السيد.. الحصان
ما تستغربش
ي صورته
ف أول سباق للخيوال
في أول طريق الحياة

دي صورته

رقبته.. وفخده.. حوافره.. سنانه.. دماغه

وطوله وعرضه ونظرة عيونه البعيدة وهي بتلمع

دي صورته

وآخر السباق

وصل له لوحده

مفيش حد جنبه

دا كاس الوصول بيلمع لوحده في آخر السباق

صحيح إن نومته تحزن

تكدر

تيأس

تحطم تكسر

لكن الحقيقة

بأن الرصاصة اختصار

السنين اللي جاية

السنين اللي ترعب

سنين المعيز

الحمير

الكلاب

ماهياش سنين الحصان

شعر

الجواد

محمد حسن على

سقط الجواد وأنت تستبق الخطي
تعدو إلى الحلم الذي
جابهت فيه الشمس والليل الخئون
سابقت أفراس النهار
وحطمت قدماك أجنحة الرمال
وبعثرت أنفاسك اللهفى رياح
أقسمت أن تصطفيك
سقط الجواد وأنت قديس كليم
ترسم الشرق الضياء بلا ظلال
وتعيد نجماً قد خبا فى أعين العشاق
تفتح فى حوائط عمرنا باباً لنأتلف الضياء
لكن حلمك سيدى ضل الطريق لمبتغاه

فالسحر ضاع من العصي
والبحر خان
قد شيدوا من ملك قارون القصور
وأوقدوا فى الطين
ما كنت أول راحل بدأ المسير
لكنك الحلم الشفيف
ما كنت أول مبعث للقانطين
لكنك الفرس الوحيد
بالله ماذا الآن تلمح فى العيون
الحزن إكليل يطوق حول أعناق السنين
العار وشم فوق أفئدة العذارى التائهات
واليأس وجه سافر فى ظلمة الليل القمئ
سافرت...
ما كانت حدود الكون أرحب من سماء تصطفيك
ولا رؤى الأحلام أعذب من عذارى تشتهيك
ما كان نبضك شاهداً أن الحياة بنا على درب تسير
ما أتعس العمر الذى يمضى بنا والنبض منكسر ذليل.

قصة

مخلوقات صغيرة

سعيد عبد الموجود

يسير كما يسير دائماً، ضوء المحطة التى لم يبعد عنها كثيراً يكشف الظلام، يستطيع أن يرى الحصى والعشب النابت بين الأحجار والقضبان بوضوح وأيضاً هياكل البنايات تحت الإنشاء التى يتجه إليها، رآها أثناء النهار وهو يسير هناك، قرر أن يبيت فيها ليلته عندما يحين الليل، لم ينم بين جدران من زمن، كره الجدران منذ تلك الليلة ولكنه اليوم حن للدفء نسائم الشتاء الباردة تلفح وجهه، لا يعرف لماذا يتذكر أمه الليلة، يتذكر ملامحها، لا يتذكر الأشياء الأخرى جيداً، آخر ما يذكره عندما كان معها ملامح الرجل، الرجل الذى لم يكن يحدثه والأريكة التى كان ينام عليها فى الردهة الضيقة عندما تنتهى جلستهم أمام التليفزيون فى الليل ويدلف الرجل إلى الحجرة الوحيدة ثم تتبعه أمه، يذكر أن الرجل لم يضربه، لا يذكر أنه حدث ذات مرة لم يفهم لماذا وجد أمه تحمل صرة ملابس ذات يوم وتسير به فى الطريق والبلل يملأ عينيها، بعدها لم يعد للمنزل ولم يعد يرى الرجل الذى لم يكن يحدثه، بدأ يرى كثيراً من الوجوه فى مقهى الرجل الغريب الذى تركته أمه لديه عندما سارت به فى شوارع

المدينة وبدأ يألف الضوضاء التى كانت تؤلم رأسه الصغير والعمل طول النهار، لم يعد يرى أمه، جاءت إليه مرة، نادته من بعيد وجلست به على الرصيف، قبلته كثيراً هذه المرة وقبل أن تمشى تركت فى حجره بعض الحلوي وثوباً جديداً، لم يرها بعد ذلك، فهم عندما رأى المعلم ذات يوم ينظر إليه ويهمس لمحدثه:

– وجدت طريقاً للسفر... ستعمل فى بيت هناك.

بعدها وجد نفسه يترك المقهى ويسير، لا يعرف إلى أين، كان لا يعرف من «المدينة» سوى البيت المنخفض الذى كان يسكنه مع أمه والرجل عند المقابر وعدة أمتار من الشارع حيث كان يلعب، سار بلا هدف إلى حيث تقوده قدماه ومن يومها وهو يسير، أصبح السير سلاحه كلما كره مكاناً أو وجوهاً، لم يعد له مكان واحد أصبحت المدينة كلها مكانه بعد أن بدأ يتعرف عليها، أصبح لا يحمل هم المأوى والارتزاق، عرف أماكن كثيرة، كل ليلة ينام فى مكان. تحت «نصبه» فى سوق الخضار، أو خلف دورة مياه عامة أو أمام باب جامع أو على سلم عمارة من العمارات الشعبية، كان ينام فى مكان واحد أول الأمر. الحجرة المفتوحة بمحطة السكة الحديد... الاستراحة التى تخلو فى الليل، لم يعد ينام هناك بعد تلك الليلة عندما استيقظ من نومه ليحس بيدين تجذبانه بقسوة وتجردانه، لم يستطع الصراخ عندما أحس فى الظلام بألم وخجل شديدين، بعدها كره الجدران، أصبح لا ينام بين الجدران، أدرك أن هناك أعمالاً مخلوقة له وعرف أماكنها... عند مدخل المحطة يمسح الأحذية أو فى موقف سيارات الأجرة يغسل السيارات أو فى «سوق الخضار» يحمل الأقفاص، عندما يترك عملاً لا يجد مشقة فى أن يجد عملاً آخر، اكتشف أنه كبر ويعرف المدينة الصغيرة أكثر ولكنه اكتشف أيضاً أن المدينة لا تعرفه حتى الذين يعمل معهم لا يعرفون سوى اسمه الذى ينادونه به، ينادونه باسماء كثيرة، فى كل مرة يعمل فى مكان ينادونه باسم مختلف مرة عبد الله. ومرة عبده وأخرى وحيد أو غريب أو منسي، لا يعترض على اسم أو يصححه، لم يعد يذكر اسماً ثابتاً، هو أيهم ينادونه به، لم يصادقه أحد، اعتاد أن يكون صديقاً لنفسه لا يذكر أن أحداً من الذين يعمل عندهم أم معهم سأل عنه عندما كان يغيب أو يترك العمل،... مازال يسير، ابتعد

ضـوء المحطة لـم يعـد يصل أضــواء المنازل المتناثرة فى الحــقــول لا تضىء المكان، النسمات تزداد برودة، الظلمة تحتوى المدى إلا من نقطة ضوء هناك فى آخر مرمى البصر.. الإشارة المعلقة وسط الظلام، يقترب من الخلاء الذى يحتوى المساكن تحت الإنشاء، يستعد للانحدار ليتجه إلى هناك، يسمع نباحاً ضعيفاً كأنه الأنين، يستدير، يمد بصره، يرى بقعة بيضاء مكومة وسط القضبان، يؤجل انحداره، يخطو إلى هناك، ينحنى على المخلوق الصغير الذى ينتفض، أنات الصغير تشرخ قلبه، يجثو على ركبتيه، يحمله وينهض، يضمه إلى صدره ويمسح رأسه، يحتضنه أكثر، يسكن الصغير بين يديه وهو ينحدر به متجهاً إلى حيث سيبيتان ليلتهما.

قصة

الخليفة

أحمد محمد عبده

في القديم القديم. ورث آدم الأرض. فتربع على عرشها. نظر في الأرجاء. لم يجد رعية ولا حراسا!! وكانت تلك هي المرة الأولى، التي يتوق فيها "ملك" إلى إلقاء الأوامر والنواهي!

ولما جاءت حواء. وشبع آدم من كفها. حـدث. وللمـرة الأولـى. أن رأى نفسـه. ورأت هـي نفسها..!!

فطفقا يخصفان عليهما من أوراق الجنة.

فحدث.. وللمرة الأولى. أن اشتاق "ملك" إلى أن ينيب عنه ملكًا آخر. وذلك في أوقات المـرض والسفر والطعام (وقضاء الحاجة ولقاء الزوجة)؟؟ فالعرش. حسب التعاليم.. لا ينبغي أن يخلو – ولو لساعة واحدة – من متربع عليه.

وقبل أن ينتهي آدم.. من أولى مرات لقائه بحواء.

وكانت تلك هي المرة الأولى. التي كان فيها العرش بدون متربع عليه.

استغفر آدم ربه. فتاب عليه.

ثم توجه واعتلى العرش

أنجبت حواء ولدا.

أراد آدم أن يقضي بعض أموره. فأجلس ولده على العرش.

وحينما انتهى.. راح يطلب العرش. لكن المتربع عليه ظل متربعا.

تنحنح آدم. لكن "المتربع" لم يعره اهتماما.

نهره آدم. ثم زغده. ولا مجيب.

ألح عليه في النزول عن العرش. فهو الأب. وهو الأقدم وجودا والأوسع عقلاً والأكثـر حنكـة. ودراية.

لكن المتربع على العرش لم يهتم.

لعن آدم ذلك الماء الذي كان قد أودعه في رحم حواء بعد مجيء هذا العاق.

وقال:

إنه لن يأتي بأفضل منه..!!

راح يضرب في الأرض طولاً وعرضا.

ظل المتربع على العرش متربعا عليه. إلى أن تجسد الماء الذي في بطن حواء.

هبط المتجسد من بطنها. ثم بكي.. ثم رضع.. ثم دب على الأرض.

ثم ابتسم.. ثم ضحك.. ثم قهقه.

طلب منه الجالس على العرش أن يجلس في مكانه ساعة. يقضي فيها أمرا. وكان أن اشـترط عليـه ألا يتربع. لكنه تربع..!!

ولما قضى أمره. وقف أمامه.. وطلب منه العرش لكن الجالس عليه لم يلتفت إليه.

نهره ثم زغده ثم جذبه إلى الأرض.. ثم انقض عليه. فهو الأكبر والأقدم والأوسع خبرة والأكثر حنكة.

وكان أن حدث – وللمرة الأولى – أن يرتمي جسد على الأرض ثم يرتخي.. ثم لا يتحرك.. ثم لا يقـوم واقفًا مرة أخرى.

فر القاتل.. هائما على وجهه في الأرض.

تقابل مع آدم.. الأب.

كاد الولد أن يفر من أبيه. لولا أن جذبه الأب إليه في إشفاق واحتواء. وقال له:

سوف يلعنك كل الذين سقطوا على الأرض إلى يوم الدين.

ثم قال:

ستهيم على وجهك أربعين عاما. جزاء ما عققت أباك. وأربعين أخرى جزاء ما قتلت أخاك.

تمكن الولد من الإفلات من بين يدي أبيه. وفر هاربا.

نظر إليه الأب. ثم بكى.

كان آدم قد أقسم ألا يعود إلى هذا العرش أبدا.

سيبحث عن عرش آخر.. فكل الأرض ممتلكة. لكنه تذكر حواء.

تذكر أن أحشاءها – الآن – فارغة – وأن العرش خال من متربع عليه.

فواصل المسير.

دخل تخوم مملكته. وكان ذلك عند الفجر.

في هذا اليوم نام.

وفي اليوم الثاني.. قام..

وقعت عيناه على قبر ولده

بكي..

ثم حفر قبرا بجواره

ثم اختلى بحواء..

دعا ربه بذرية صالحة

ثم صعد ليجلس على العرش!!

رأي

عن ملفات الأدب في الأقاليم

بقلم / سمير الأمير

من المفترض أن مجلة فكرية / أدبية تصدر عن أحد أحزاب اليسار المصري ويشرف على تحريرها ناقدة مرموقة بقيمة وحجم "فريدة النقاش" وشاعر كبير بجدية وعمق "حلمي سالم" من المفترض أن تتميـز وتنـأى بنفسها عن "معجنة" مجلات وزارة الثقافة التي تحولت إلى "سبوبة" لمحرريها وشللهم من منتفعـي الأدب ومحترفي سرقة الدعم الثقافي الذي لا يصل أبدا إلى مستحقيه من الموهوبين الحقيقيين فـي القاهرة وعموم مصر المحروسة.. لذا تحتم على "أدب ونقد" أن تتعامل مع النصـوص الإبداعيـة والمقالات بموضوعية بغض النظر عن اسم الكاتب أو محل إقامته فنشر الأعمال التي تـأتي مـن أبعد قرية في الريف المصري متجاورة مع تلك الأعمال التي يكتبها أشهر كتاب القـاهرة وذلـك لترسيخ قيم الثقافة الموضوعية والجادة وللانتصار للمواهب الأصلية أينما وجدت ومن هذا المنطلق ولثقتي أنكم قادرون على القيام بهذه المهمة وقد فعلتم ذلك من قبل وكان لكم فضل في الوقوف إلى جانب أدباء أصبحوا الآن متحققين في الواقع الأدبي المصري بل والعربي ومنهم على سبيل المثال القاص محمد المخزنجي والروائي رضا البهات والشاعر طاهر البرنبالي وأسماء كثيرة لا يتسـع المجال لذكرها.



من هذا المنطلق أود أن أهمس لكم ببعض الملاحظات حول سياسة النشر للأدباء ضمن ملفـات تكرس للجغرافيا أكثر مما تكرس لقيمة الأعمال الأدبية ولكتابها وأوجز ملاحظـاتي فـي النقـاط التالية:

أولاً: أليست القاهرة هي أيضا إقليم مثل بقية أقاليم مصر؟ فهل ستنشرون قصائد أحمـد عبـد المعطـي حجازي وقصص بهاء طاهر في ملف يحمل اسم "القاهرة الكبرى والقليوبية" هل ستنشرون مقـالات رجـاء النقاش وصلاح عيسى ضمن ملف الدقهلية حيث ينتمي الأول "لمنية سمنود" والثاني لقرية "بشلا"؟

ثانيا: هل يمكن اعتبار الملف الأدبي الخاص بإقليم معين ضمن المتن أم ضمن الهامش؟ فـإن اعتبرتمـوه متنًا فلماذا تضعونه بين قوسين كبيرين ألا يدل ذلك على تهربكم من التقييم العام للأعمال المنشورة، الموقف الذي ربما يعبر عن الكسل أكثر مما يعبر عن الاهتمام.

ثالثًا: هل تريحون ضمائركم المعذبة نتيجة شعوركم بالتقصير في حق الأدباء (المتعشمين فيكم) فتتخلصون من هذا الشعور بوضعهم في سلة واحدة تسمونها تهذبا "ملفًا"؟

رابعا: وهذا مطلب شخصي – أرجو ألا تنشروا أيا من قصائدي التي أرسلتها بالبريد أو مـع الأصـدقاء ضمن هذه الملفات الجغرافية وذلك لأن أمي تصر على أنني "دقهلاوي" بما أنها من "ميت سلسيل" ويصر أبي على أنني "شرقاوي" بما أنه من "منشأة الأمير" أما زوج خالتي فيطالب بضمي إلى محافظـة دميـاط حيـث استضاف أمي في شهرها الأخير وحدث أن ولدت هناك وهذا يجعل وضعي في ملف معين أمرا بالغ التعقيد وينذر بعواقب عائلية وخيمة.

إشارات

محمد الماغوط

في أوائل أبريل الماضى مات محمد الماغوط عن اثنين وسبعين عاما فهو من مواليد مدينة «السلمية السورية» سنة ١٩٣٤وقد بدأ اسم محمد الماغوط يتردد فى الحياة الأدبية العربية منذ حوالى سنة ١٩٥٥ وارتفع نجمه بعد ذلك بسرعة شديدة فى الستينيات وما بعدها حتى أصبح اسم الماغوط له ضوء ساطع لا يشبهه ولا يساويه ضوء آخر فقد كان الماغوط صاحب موهبة فريدة مستقلة يصعب أن تتكرر بهذه الصورة النادرة. وقد يتصور البعض أن الماغوط هو ثمرة تعليم متميز فى العالم العربى أو فى الخارج، وقد يتصورون أن تاريخه الشخصى ملئ بسنوات من القراءة والبحث عن أسلوب خاص به ولكن الحقيقة غير ذلك فإن الماغوط لم يحصل على أى تعليم منتظم، وقد هرب من مدرسة زراعة متوسطة التحق بها لأنها كانت مدرسة داخلية تقدم له المأوى والطعام، وكان الماغوط من أكثر الفقراء فقرا فى بلاده بل فى هذه الدنيا كلها. وقد كان هذا الفقر هو الوحش المفترس الذى أنشب أظافره فى جسم الماغوط فى بداية حياته.

ولكن الماغوط قاوم هذا الفقر وخرج من سجنه القاسى بموهبته الفريدة وليس بالشهادات والوظائف الغريبة التى حصل على بعضها مثل تلك الوظيفة التى حصل عليها فى الستينيات، وهى وظيفة رئيس تحرير مجلة الشرطة فمحمد الماغوط كان مطارداً من أجهزة الأمن وقد دخل السجن سنة ١٩٥٥ متهما بالانتماء إلى حزب ممنوع هو «الحزب القومى السورى» الذى تم إعدام زعيمه أنطون سعادة سنة ١٩٤٩، وبعد خروج الماغوط من السجن الذى قضى فيه تسعة أشهر بدأت أجهزة الأمن تشعر أنه لا خطر منه كإنسان «غلبان» يعيش فى حاله، أما خطورة أدبه فلم تكن تعنى أجهزة الأمن فى شىء فقليلا ما تخاف أجهزة الأمن من الأدب شعرا أو نثرا. ولكنها تخاف من الإنسان النشيط الذى يتحرك ويحرك غيره، ولذلك نال الماغوط هذه الوظيفة التى كان آخر من يصلح لها، وهى رئاسة تحرير مجلة الشرطة، وبينما كان الماغوط يعيش كموظف مطيع وإنسان انطوائى لا يلفت الانتباه إليه، كانت كلماته تهز أرجاء العالم العربى وتتردد فى كل مكان، وتثير الغضب فى النفوس وتحرك الضمائر، وتلفت الأنظار بقوة ساحرة إلى القضية الكبرى التى عاش من أجلها الماغوط طيلة حياته وهى قضية الإنسان العربى العادى الذى يصارع الفقر وكثيرا ما يصرعه هذا الفقر ويقضى عليه.

محمد الماغوط أديب ليس معه شهادات ولم يلجأ إلى حماية حزب أو دولة ، وقد عاش ومات وهو لا يعرف أى لغة أجنبية، وكان لا يتباهى بشىء ولا يعتمد على شىء غير موهبته، وقد عبرت هذه الموهبة كل «الحدود» فى قضية الفيلم المعروف بهذا الاسم، والذى كتبه الماغوط وقام ببطولته رفيق عمره الفنان دريد لحام. وقد قدم دريد أيضا للماغوط عددا من المسرحيات الرائعة من أشهرها وأبدعها «كاسك يا وطن».

الماغوط فنان سوف يقف التاريخ أمامه طويلا وسوف يقرأه الناس جيلا بعد جيل، ولن يملوا منه أبدا كما شعروا بالملل من بعض الذين كان لهم ضجيج وضوضاء، فأصبحوا غارقين فى صمت يحيط بهم ويفرض عليهم أن تبقى صفحاتهم مطوية لا يفتحها أحد.

الماغوط فنان فريد، وأدبه من أخطر ألوان الأدب التى عرفتها الثقافة العربية فى تاريخها كله. وقد كان بيكاسو يتباهى بعبقريته ويقول: «أنا لا أبحث .. أنا أجد» ولعل هذا القول مما ينطبق أيضا على الماغوط، فقد كان صاحب موهبة غزيرة العطاء.. وكان يجد ولا يبحث!

رجاء النقاش

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

يونيو ٢٠٠٦ - العدد ٢٥٠

منهج إسلامى جديد للتأويل



- الأصولية والخطاب الإرهابى
- أبو بكر الرازى طبيباً وفيلسوفاً

الصيرفى.. سيرة عامل مناضل

الأمة العربية.. مسار النشأة

اقرأ لهؤلاء:

د. رفعت السعيد - أحمد عبدالمعطى حجازى - صنع الله إبراهيم - رجاء النقاش

محمد عبدالشفيع عيسى - أحمد درويش - حسن طلب - عبدالمنعم رمضان - فاروق شوشة - على مبروك

عن الوعى والنهوض

صدر حكم المحكمة الابتدائية فى قضية محرقة «بنى سويف» بالسجن عشر سنوات لكل من الدكتور «مصطفى علوى» رئيس هيئة قصور الثقافة وسبعة من كبار موظفى الهيئة فى عهده.

وألزمت المحكمة وزير الثقافة بصفته مسئولا عن الحقوق المدنية لأعمال تابعيه ومتضامنا مع المتهمين بتعويض ورثة المجنى عليهم المتوفين . وأكدت المحكمة فى حيثياتها أن العقوبة جاءت لبشاعة الحادث.

وكان رد فعل أسر الضحايا الذين مات أحباؤهم ميتة بشعة نتيجة لتراكم الإهمال والتسيب والخراب هو: إن هؤلاء المحكوم عليهم جميعا ليسوا إلا كباش فداء، وأننا نريد معاقبة المسئولين الكبار الذين أفضت سياساتهم إلى ما حدث.. والذين يواصلون ممارسة السياسات نفسها.

لا نستطيع أن نحلل رد فعل الأسر باعتباره فقط تعبيرا عن غضب عميق ضد هذا الموت الفاجع والمجانى للأحباء الذين كانوا يؤدون عملهم بإخلاص حين احترق المسرح فى الخامس من سبتمبر ٢٠٠٥، وحين لم يجد الذين نجوا من المحرقة أى وسيلة لإخراج زملائهم من قلب النار أو إطفائها أو حتى نقلهم إلى مستشفى مجهز.. فلم يكن هناك مستشفى مجهز ولا سيارات إطفاء أو إسعاف. وحين عاد الناجون إلى مكان الحريق فى محاولة لإنقاذ زملائهم التهمتهم النيران لتكتمل فصول

طبقا لقوانين الملكية الفكرية

المأساة التى لم تكن الأولى ولن تكون الأخيرة.

فقبل سنوات قليلة احترق قطار كان ذاهباً إلى الصعيد فى وقفة العيد محملا بالمئات من الفقراء العائدين إلى قراهم والتهمتهم النيران ليموتوا حرقا وخنقا.. وبعد أقل من عام على محرقة «بنى سويف» غرقت العبارة السلام ٩٨ وفيها ما يزيد على الألف من المواطنين الفقراء، وتبين أنها عبارة متهالكة، وأن تقارير مزورة وفيها تواطؤ واسع قد أذنت لها بالعمل لأن مالكها رجل له نفوذ وعلاقات قوية مع الدوائر الحاكمة التى لا يعنيها هلاك الآلاف ماداموا من غير أصحاب النفوذ.

أقول لا نستطيع أن نرى فى رد فعل أسر ضحايا «بنى سويف» أو ضحايا القطار أو العبارة أو الضحايا الآخرين بالآلاف الذين يستطيعون كل يوم بسبب الطرقات غير الممهدة والسيارات المتهالكة والقطارات التى انقضى عمرها الافتراضى منذ زمن طويل أو التأهيل غير الكافى للعاملين والافتقار للمحاسبة والمتابعة لا نستطيع أن نجد فيه مجرد تعبير عن الغضب وغصة الألم، ولكنه من جهة أخرى تعبير عن حالة جديدة من الوعي، وعن تجاوز كثيرا مسألة التوقف عند أعراض المرض ليتعامل مع المرض ذاته أى نظام الحكم فحين يقول الناس نحن لا نريد كباش فداء إنما نريد معاقبة المجرم الحقيقي.. وليس المجرم الحقيقى سوى نظام الحكم هذا والكبار المجرمون ليسوا إلا أركان هذا النظام، ووعى قطاعات متزايدة من الجمهور بهذه الحقيقة علامة إيجابية على هذه الحالة الجديدة التى تواكبها حركة سياسية بطيئة لكن متصاعدة تدرك جيداً أن ما هو مطلوب تغيير شامل لا ترميم.

تتجسد هذه الحركة فى خروج الأحزاب من مقراتها التى حبستها فيها القوانين المقيدة للحريات. ورغم منع التظاهر بحكم حالة الطوارئ أخذت الأحزاب تتظاهر وأن بأعداد محدودة. ورغم تقييد حق التنظيم أخذت قطاعات متزايدة من الجماهير تنظم نفسها فى أشكال متعددة وأن صغيرة، منها حركة كفاية التى رفعت شعار لا للتجديد لا للتوريث فى تحد صريح لجهود نظام الحكم لتنصيب «جمال مبارك» وريثا لأبيه فى رئاسة الجمهورية وهو ما أنتج مصطلحا جديدا فى علوم السياسة هو الجمهورية الوراثية وأخذت الحركة التى اختارت لنفسها منسقاً عاما مسيحيا تقدم نفسها للمجتمع وكأنها تستعيد تلك التقاليد العظيمة للحركة الوطنية المصرية

سواء فى زمن الثورة العرابية أو فى زمن ثورة ١٩١٩ حين اختارت هذه الحركة قادة لها من المسحيين والمسلمين بصورة تلقائية أصيلة لا افتعال فيها.

والجديد فى اختيار «چورچ اسحق» فى هذه المرحلة منسقا لحركة كفاية هو أن هذا الاختيار يشكل ردا وطنيا جامعا على التوتر الدينى والنزاعات الطائفية التى أخذت تشتعل من حين لآخر فى مواقع متفرقة من البلاد وتكاد تتحول إلى ظاهرة تتغذى على عنصرين بالغى القوة الأولى هو الأزمة الاقتصادية الاجتماعية السياسية الشاملة والعميقة، والثانى هو أحد النفوذ المتنامى لتيارات الإسلام السياسى التى تعتبر المواطنين الأقباط أهل ذمة، وهى لا تخفى هدفها الرئيسى فى استعادة نظام الخلافة الإسلامية، وتفرق البلاد بمظاهر التطرف الدينى وتعصب المسلمين ضد المسيحيين، وتنتج شرائط الكاسيت بالملايين التى تدعو للإسلام وكأننا مازلنا فى زمن الفتح ونشر الرسالة، وتحقر من شأن الديانات الأخري، وتدعو أبناء هذه الديانات للانصياع للرؤية الإسلامية للعالم ، وإلا فإن مصيرهم التهميش والإزاحة إلى موقع المواطنين من الدرجة الثانية.. ولا يبقى أمام المسيحيين المصريين سوى التقوقع داخل الذات أو الشروع فى الهجرة وهم فى كلتا الحالتين يلوذون بالكنيسة بدلا من السياسة.

وقد ثارت فى الشهور الأخيرة أزمة ذات دلالات عميقة حين أعلن كاتب السيناريو الصديق «فايز غالي» أنه قطع شوطا كبيرا فى كتابة نص عن قصة حياة السيد المسيح، ونحن نعرف أن عشرات الأفلام من هذا النوع قد جرى إنتاجها فى الغرب، بل وجرى عرض بعضها فى بلادنا دون أن يعترض أحد، ولكن المثير للدهشة أن تنطلق أصوات من صفوف تيار الإسلام السياسى قائلة إن على السيناريست أن يلتزم بالشريعة الإسلامية وبالرؤية الإسلامية لحياة المسيح فى نصه. ومايزال الجدل حول هذا الموضوع دائراً فى ظل التوتر الطائفى والاحتقان الدينى والأزمة المجتمعية الشاملة والاتجاه المتزايد لتشديد الرقابة على الفن باسم الدين.

أعود إلى ما أسميه بالوعى الجديد والنهوض البطئ فإلى جانب حركة «كفاية» هناك فنانون وأدباء من أجل التغيير ونساء من أجل التغيير والحملة المصرية للتغيير والتى ترفع شعار الحرية الآن وتتخذ طابعا يساريا راديكاليا إذ تنتشر على مهل فى

أوساط الشغيلة على حد تعبير نشرة يصدرونها وتضم أحزابا محجوبة عنها الشرعية الحكومية مثل الحزب الشيوعى المصرى وحزب الشعب الاشتراكى، وهى أحزاب تحفر لنفسها مجرى شرعيا واقعيا تماما مثلما فعلت جماعة الإخوان المسلمون التى يطلق عليها الحكم وصف الجماعة المحظورة بينما أثبتت هى فى الحركة الواقعية والعلاقات الشعبية التى نسجتها أنها أكثر شرعية من الأحزاب الورقية التى لا يعرف الجمهور أسماءها بل إن حركة الإخوان المسلمين أخذت تغرق الساحة السياسية بأدبياتها وشعاراتها التى بينت – خاصة أثناء الحملة الانتخابية – أن ثراءها يدعو إلى الشك والتساؤل حتى أن بعض المحللين السياسيين أخذوا يطالبون بالاعتراف بالجماعة كحزب سياسى حتى تكون هناك شفافية حول مصادر تمويلها.

ولا يدخل هذا الجدل حول مصادر تمويل جماعة الإخوان المسلمين والجماعات الإسلامية الأخرى فى باب التشهير السياسي، وإنما ينتمى إلى هذا الوعى الجديد الذى اقترن بحركة النهوض البطئ وبمطلب المصارحة والشفافية خاصة أن الإنفاق الذى قيل أنه تجاوز المليار للإخوان المسلمين فى الانتخابات، ورغم أنهم نجحوا فى شراء أصوات واختراق دوائر – لم يكن لهم فيها أى نفوذ سابقا – قد أدى وظيفة عكسية إذ أسقط الهالة التى كانت تحيط بهم من قبل، وجعل الخوف منهم يتسلل إلى أوساط كثيرة أخذت تكتشف خطر صعودهم لا فحسب على المستقبل السياسى للبلاد، وإنما أيضا على مستقبل الثقافة وتطورها إذ أن مشروعهم ليس إلا عودة بالمجتمع إلى الوراء تحت ستار الدين مع إفقار الثقافة، ويعيدنا هذا المعنى نفسه إلى محرقة بنى سويف، وذلك الدور المجيد الذى كان الضحايا يلعبونه ويتطلعون إلى مضاعفته ألا وهو تحويل الثقافة وفن المسرح على نحو خاص إلى محور أساسى من محاور حركة التنوير والديمقراطية والثقافة النقدية فى مواجهة الثقافة الفقيرة ذات البعد الواحد والرؤية الضيقة للعالم التى تعتبر الدين وحده – وكما تؤوله هى – أساسا لكل ثقافة وسياسة وفكر، فتحيط نفسها بأسيجة التعصب وتولد التطرف والعنف وإلغاء الآخر وتكفيره وصولا لقتله كما حدث حين استؤجر من قتل فرج فودة ومن حاولوا قتل نجيب محفوظ ومن قتلوا حسين مروة ومهدى عامل فى

لبنان إلخ.

المسرح هو فن الحوار والحركة الذى يستحيل أن يزدهر وينمو فى ظل الجمود الفكرى والإنغلاق الذهني، وليست مصادفة أنه مع هذا النهوض البطئ والوعى الجديد فى الساحتين الاجتماعية والسياسية والطابع الصراعى لكل من النهوض والوعى أخذ المسرح المصرى يستعيد عافيته، وينهض بدوره من جديد بعد مرحلة من الخمول قضت فيها العروض التجارية الاستهلاكية التافهة على الأخضر واليابس، وأسدلت ستارا أسود على الحركة المسرحية التى أسهم شهداء المسرح فى وضع أسسها وبناء تقاليدها حين توجهوا إلى كل الأقاليم بحثا عن الموهبة والأمل ، وهناك قضوا حتفهم وهم يحفرون فى صخر واقع قاس لكنهم كانوا على ثقة أنه من قلب هذا الصخر نفسه سوف تتفجر ينابيع الحياة والثقافة الحرة الديمقراطية التى جدد هؤلاء دماءها بدمائهم الذكية.

لا الوعى والنهوض مصادفة، ولا هى مصادفة أن المسرح أخذ يستعيد عافيته بينما يعلو صوت الثقافة النقدية، فقد حدث تراكم طويل على مدى ثلاثين عاما من التجربة الحزبية الجديدة، حدث هذا التراكم رغم القيود وأخذ يؤتى ثماره الأولى على قلتها.. ومع الزمن سوف تنضج الثمار وسوف يكون للوعى والنهوض أثر آخر وشأن آخر، ويومها سوف يستريح الشهداء وتستقر أرواحهم التى تحوم حولنا قلقة ومتساءلة فتهدأ..

وإن كان غضبنا نحن لن يهدأ أبدا، إلا فى يوم لا نعلم متى سوف يأتى تتغير الأحوال ويلقى المجرمون، كل المجرمين عقابا عادلا جزاء ما اقترفت أيديهم وسياساتهم فى حق هذا الوطن.

المحررة

ملف

نحو منهج إسلامى جديد للتأويل

نصر حامد أبو زيد
كاتب ومفكر إسلامى

"أول التجديد قتل القديم بحثا"
أمين الخولي

منذ القرن الثالث الهجرى (عصر الخليفة العباسى المتوكل) توقف النقاش حول أهم مشكلة من مشكلات "الخطاب الديني"، ولا أقول أهم مشكلات "علم الكلام"، تلك هى إشكالية تعريف "الكلام الإلهي" وعلاقته بالذات الإلهية، وهى المشكلة التى عرفت باسم مشكلة "خلق القرآن" وما ارتبط بها من "محنة" واضطهاد طال كل الأطراف التى ساهمت فى النقاش. فى عصر المتوكل تم حسم الأمر بقرار سياسى على أساسه تم تحديد "العقائد الصحيحة" وتمييزها عن "العقائد الباطلة"؛ وعلى هذا الأساس اعتبرت عقيدة "خلق القرآن"، التى دافع عنها المعتزلة عقيدة باطلة؛ بل اعتبرت بدعة وهرطقة، وصارت عقيدة "القرآن الأزلى القديم" هى العقيدة الصحيحة. ولا شك أن هذا القرار السياسى الخطير يمثل نقطة البداية فى ما يسمى "إغلاق باب الاجتهاد"، لأنه كان

بمثابة مصادرة تامة لأى نقاش فكرى فى شئون الدين والعقائد. بالطبع لم يتوقف النقاش دفعة واحدة؛ فقد ظل الفكر الدينى يمارس حيوية الاختلاف بعيدا عن بلاط الخليفة العباسى وخارج نطاق سلطته السياسية فى أرض الإسلام الواسعة، لكن البداية كانت قد وجهت تلك الحيوية نحو نهايتها المحتومة، خاصة بعد سقوط بغداد، لا الخلافة وحدها، على أيدى المغول.

لن نخوض فى تحليل العوامل والظروف التى أدت إلى السقوط الثانى لبغداد فى القرن الواحد والعشرين، ولكن الذى يهمنا هنا هو أن نشير إلى أن عاملا من عوامل السقوط والتردى العام على جميع المستويات وفى كل المجالات هو غياب نقاش علمى حول قضايا الفكر الديني، سواء من منظور التاريخ أم من منظور الواقع الراهن. لم تتوقف محاولات "تجديد الخطاب الديني" منذ بدايات عصر النهضة العربى حتى الآن، لكنها رغم كل إنجازاتها المعروفة لم تمارس فعاليتها النقدية للأسس التى توقف النقاش حولها منذ القرن الثالث الهجري. حاول الشيخ "محمد عبده" فى "رسالة التوحيد" –المحاولة الوحيدة فى العصر الحديث لصياغة لاهوت إسلامى عصري– أن يفتح النقاش حول قضية "الوحي" و"كلام الله"؛ فاختار فى الطبعة الأولى للرسالة أن ينحاز لموقف المعتزلة كما انحاز لموقفهم فى قضية "العدل الإلهى وخلق الأفعال"، لكنه سرعان ما غير موقفه فى الطبعة الثانية من الكتاب، وربما قام بذلك "رشيد رضا" رفيق الإمام وتلميذه، لينحاز لموقف الأشاعرة، وهو الموقف الذى يميز فى الكلام الإلهى بين "الصفة القديمة الأزلية" للكلام الإلهى وبين "القرآن المتلو" المحكى بأصواتنا البشرية، وهذا هو المخلوق لا غيره.

منذ هذا التردد فى موقف الشيخ محمد عبده، أو فى تأويل "رشيد رضا" لعبده، ظلت محاولات التجديد تدور فى فلك اللاهوت الأشعري، ورويدا رويدا غاب هذا التمييز الأشعرى بين جانبى الكلام الإلهى لحساب الموقف الحنبلى الذى يصر على صفة واحدة بلا تمييز، هى أن "كلام الله أزلى قديم وصفة من صفات ذاته الأزلية القديمة". فى هذا السياق يمكن أن نشير إلى بعض المحاولات الجريئة، التى حاولت اختراق حجاب الصمت بطرق مختلفة دون أن يقارب هذا الاختراق الجريء تخوم السؤال المحبط والمكبوت منذ القرن الثالث الهجري.

نبدأ بذكر محاولات "محمود محمد طه" فى السودان للتمييز بين رسالتين فى الوحي: الرسالة المكية، التى هى الأصل والجوهر، والرسالة المدنية: التى هى رسالة القرن السابع، رسالة التشريع والقانون والثواب والعقاب، وإقامة الحدود بالمعنى القانونى وبالمعنى

المجتمعي كذلك. وفى فهم "محمود طه" أن فشل العرب فى استقبال الرسالة الأولى بسبب بدائيتهم العقلية جعل من الرسالة الثانية أمرا حتميا مؤقتا حتى يصل الوعى الإنسانى رقياً إلى مستوى الرسالة المكية. ولأن "محمود طه" يؤمن أن إنسان القرن العشرين قد تطور وعيه واتسعت مداركه بما يكفى لاستعادة الرسالة الأولى، ونسخ الرسالة المدينية المؤقتة – رسالة القرن السابع الخاصة بالعرب وحدهم– فقد اعتبر نفسه المبشر بالرسالة الثانية للإسلام. نلاحظ هنا أن "محمود طه" يعتمد بشكل جوهرى على علمين من علوم القرآن، هما "علم المكى والمدني" و"علم الناسخ والمنسوخ"، لكنه يعطى نفسه الحق فى فهم هذين العلمين خارج سياق تاريخ "علوم القرآن" من جهة، وخارج سياق التاريخ الاجتماعى السياسى للمسلمين من جهة أخرى. من هنا تأتى نظريته عن "الهجرة" لا كواقعة تاريخية بل كرحلة معرفية من الأعلى إلى الأدنى، لأسباب بيداجوجية. فى هذه المحاولة الجريئة نتلمس التفافا حول جوهر المشكل، كما نفتقد تحليلا نقديا للوقائع والأحداث. نحن إزاء تأويل صوفى يتسم بقدر هائل من النوايا الحسنة لتحديث الإسلام إجابة عن السؤال الذى صاغه الأفغانى وعبده: كيف نمارس الحضارة ونعيش فى العصور الحديثة دون أن نفقد إسلامنا؟ والإجابة متضمنة فى السؤال بشكل اعتذارى واضح: إن إسلامنا حديث بشرط أن نفهمه كذلك. وفى صيغة الجواب هذه تحديدا تصبح الحداثة مرجعية التأويل، ولا يكون "التأويل" أداة للفهم. ومن السهل أن يستعيد المسلم إسلامه من فك الحداثة إذا رفض هذا التأويل الذرائعى الحداثى للإسلام؛ بسبب غياب فهم علمى للإسلام أو لنصوصه التأسيسية.

قريب من محاولة "محمود طه" محاولة "محمد شحرور" فى سوريا رغم اختلاف الأسلوب. فى كتابه "الكتاب والقرآن: قراءة معاصرة" ينطلق شحرور من دعوى عريضة فحواها عدم وجود ترادف فى اللغة إطلاقا، وفى لغة القرآن تخصيصا. وهى دعوى عريضة؛ لأن شحرور لا يميز بين وجود الترادف على مستوى "المعجم" وبين اختفائه على مستوى التركيب اللغوي. بعبارة أخرى يميز علماء اللغة فى دلالة المفردات اللغوية بين "الدلالة المعجمية"، حيث يوجد الترادف، وبين الدلالة التركيبية، حيث لا ترادف. انطلاقا من دعوى عدم وجود الترادف مطلقا يرى شحرور أن أسماء القرآن –القرآن، الكتاب، الذكر، البيان، السبع المثاني، الفرقان ... الخ– لا تشير إلى مدلول واحد. ما يهمنا هنا فى هذا العرض السريع هو تمييزه بين "القرآن" و"الكتاب" من جهة، وتمييزه فى شخصية "محمد" بين "النبوة" و"الرسالة"، من جهة أخرى، وهو التمييز الذى يجعل المقارنة بينه وبين "محمود طه" مشروعة. يكاد شحرور فى التمييز بين الرسول والنبى يقارب تخوم اللاهوت الشيعى دون

أن يبدو متأثرا به، ومع ذلك فإنه يجعل "النبوة" مصدر القرآن، فى حين أن مصدر الكتاب هو "الرسالة". وهذا التمييز يجعله يرى الرسالة –المتجسدة فى الكتاب– تاريخية مؤقتة قابلة للتطور، فى حين أن النبوة –المتجسدة فى القرآن– هى الجوهر الثابت. المعنى فى حالة "الكتاب" محكم واضح لا يحتاج للتأويل، فى حين أن المعنى فى القرآن غامض متشابه يحتاج للراسخين فى العلم لفهمه وتأويله (الآية السابعة من سورة آل عمران)، وهكذا يصبح المصحف قرآنا وكتابا، هما المتشابه والمحكم. ودون الدخول فى تفاصيل لا يتسع لها هذا العرض الموجز فإننا نلاحظ نفس الملاحظات التى سبق أن أوردناها عن محاولة "محمود طه" يضاف إليها الوثبات اللغوية فى الفراغ فى قراءاته التفصيلية داخل كتابه، حيث اللغة كائن هلامي، بلا معجم ولا دلالة استعمالية. يكفى أن يقرأ الإنسان أن كلمة "شهر" فى قوله تعالى فى سورة "القدر" "ليلة القدر خير من ألف شهر" معناها "الإشهار"، وذلك لتأكيد نظريته أن القرآن مكتوب فى اللوح المحفوظ منذ الأزل بلغة إليكترونية، ولكنه حين نزل على محمد (ص) فى القرن السابع كان ذلك "إشهارا" له باللغة العربية ليكون مفهوما. وهى قراءة –قراءة الشهر بمعنى الإشهار– تبدو جديدة، لكنها لا تستوعب أن المقارنة هنا هى مقارنة بين "ليلة" و"شهر" من حيث الخير الذى شهدته الليلة، خير نزول القرآن على النبى محمد، وهى مقارنة واضحة. لكن هذا نموذج واحد دال على مستوى وإمكانات القراءة المعاصرة التى يقدمها شحرور. إذا كان شحرور يتقبل مسألة القرآن المدون فى اللوح المحفوظ هذا التقبل الحرفي، فما الداعى للتمييز بين التدوين الإلكترونى أو الرياضى وبين التدوين بحروف عربية كل حرف بقدر جبل "قاف" فى الحجم؟ لماذا لا يتقبل شحرور هذا التصور الميثولوجى للوجود الأزلى القديم للقرآن والمبنى على مبدأ "عدم الاستحالة" على الله؟ لأنه –أى شحرور– يريد أن يستنطق القرآن بمعان ودلالات محددة سلفا.

ربما يجب الإشارة هنا أيضا إلى محاولات كل من "جمال البنا" و"خليل عبد الكريم" رغم اختلاف منطلقاتهما ظاهريا على الأقل. فى محاولات "جمال البنا" نلمس تمييزا حادا بين الإسلام والمسلمين، حيث الإسلام جوهر ثابت متعالٍ يتمثل فى "القرآن الكريم" و "السنة النبوية الصحيحة"، لكن هذه المصادر النقية الطاهرة قد لوثتها الأفهام حين انتشر الإسلام واختلط بالحضارات القديمة من فارسية وهندية ومصرية وبابلية وأشورية، هذا فضلا عن حركة الترجمة التى لوثت النبع النقى الصافي. ويزيد جمال البنا الأمر صعوبة حين يشير إلى مؤامرات اليهود والنصارى للتشويش على عقائد المسلمين، مدينا "علم الكلام"

و"الفلسفة" و"التصوف" باعتبارها معارف غريبة مستوردة. وهكذا ينتهى جمال البنا بهذا التمييز الحاد بين المسلمين والإسلام إلى اعتبار الخصوبة الناتجة عن التلاقح الثقافى تلوثا يجب إزالته، مستعيدا بذلك دعوى أخيه "حسن البنا" وأطروحات كل من "أبو الأعلى المودودي" و"سيد قطب". لكنه من جهة أخرى يتعامل مع القرآن والسنة -النصوص التأسيسية- على أساس أنها نصوص مفارقة للتاريخ وللثقافة، نصوص بلا أى سياق إنساني، سوى قراءته هو لهذه النصوص. من هنا تتميز قراءته الحسنة النية بالانتقائية إلى حد كبير، ويصبح هذا سهلا إلى حد كبير بعد نفى الثقافة الإسلامية بكاملها -بما فيها الفقه- من أفق منظوره التفسيري، وكأن النصوص بلا تاريخ سابق، وبلا تراث لاحق. تصبح "الحداثة" هى العدسة الوحيدة التى نرى النصوص من خلالها، لكنها الحداثة المفصلة تفصيلا على قدر منهج قراءة النصوص، بلا أى قدر من معاناة "النقد التاريخي".

يبدو "خليل عبد الكريم" ظاهريا على العكس من ذلك، يبدو مشغولا بالنقد التاريخي، سواء فى كتاباته الأولى "الجذور التاريخية للشريعة الإسلامية" أو فى كتابيه الأخيرين "فترة التكوين فى حياة الصادق الأمين" و"النص المؤسس". لكن منهج النقد التاريخى عند خليل عبد الكريم لا يكاد يتجاوز منهج "نقد الرواية" فى التراث النقدى لعلم الحديث. لكن لأن "خليل عبد الكريم" مشغول بمناهضة سلطة المؤسسة الدينية -سلطة التقديس كما يسميها أحيانا- فهو يوظف بعض إجراءات منهج النقد التاريخى لغايات براجماتية وأهداف إيديولوجية واضحة، مضحيا دون قصد بالغاية المعرفية. وبذلك يتحول النقد التاريخى عنده إلى الوقوع فى انتقائية واضحة للنصوص التراثية التى تحقق غايته، متجاهلا، أو مهملا، التعامل مع النصوص التى تعارض أهدافه. بعبارة أخرى، تبدو النهايات محددة سلفا، فيصبح من السهل انتقاء الشواهد النصية التراثية التى تصل بالقارئ إلى تلك النهايات. فى كتابيه الأخيرين يحاول "خليل عبد الكريم" أن يستعيد التاريخ من ركام الأسطورة، فيرى فى أولهما "فترة التكوين فى حياة الصادق الأمين" أن "خديجة" كانت هى المهندس، أو "الهندوز" بلغة المؤلف- الذى أعد الظروف وهيأ المناخ بالمشاركة مع "ورقة بن نوفل" وآخرين ليكون "محمد" هو النبى المنتظر. وهو فى هذا يعتمد على قراءة تضخيمية لبعض الشذرات والأقوال الواردة هنا وهناك، دون أن يدرك أنه قد حول محمدا إلى مجرد ألعوبة، أو صفحة بيضاء كتب فيها آخرون ما يشاءون. ليس هذا هو قصد المؤلف بالطبع، لكن تلك كانت نتيجة قراءة المؤلف التضخيمية لبعض النصوص مع إهمال تلك التى قد تتناقض مع منظوره. فى كتابه الأخير "النص المؤسس" ينطلق "خليل عبد الكريم" من التمييز بين

"القرآن" و"المصحف" من أجل أن يستعيد السياق الحى لتكون القرآن. لكنه فى هذه المحاولة الجريئة يعتمد اعتمادا أساسيا على "علم أسباب النزول" موردا مرويات أسباب النزول دون أى فحص نقدي، رغم أنها مرويات تتداخل فيها الحقائق والأوهام، ويمتزج فيها الصحيح والزائف، الأمر الذى دعا القدماء أنفسهم إلى القول أن ليس لها أصول، بمعنى أنها لم تخضع لمعايير النقد التى خضعت لها المرويات النبوية التى يستشهد بها فى مجال الفقه. ومحاولة استعادة السياق القرآنى لا يكفى فيها علم "أسباب النزول"، حتى مع افتراض صحة المرويات. إن أمر السياق الكامل هو سياق القرن السابع الميلادى كله بحسب ما أشار "محمد عبده" فى مقدمة "تفسير المنار"، وبحسب "أمين الخولي" الذى زاد الأمر شرحا فى كتابه عن "التجديد فى اللغة والنحو والتفسير والبلاغة".

فى كل محاولات التجديد تلك ربما يجب استثناء "حسن حنفي" الذى أعاد وأفاض فى الحديث عن الوحى بوصفه علاقة جدلية بين الإلهى والإنساني، بين الأرض والسماء، بين المُدرَك والمتعالى ... الخ. وربما يمكن أيضا استثناء المفكر الباكستانى "فضل الرحمن" الذى أكد دور "محمد" الإيجابى فى عملية الوحى قائلا إنه لم يكن مجرد ساعى بريد. لكن أيا من "حسن حنفي" أو "فضل الرحمن" لم يتجاوز هذه الملاحظات العابرة؛ فقد انشغل "حسن حنفي"، وما يزال مشغولا، بالتجديد فى علوم التراث، وإنجازاته فى هذا المجال تتفاعل مع إنجازات "محمد عابد الجابري" "طيب تيزيني" وغيرهما من الفلاسفة. أما "فضل الرحمن" فقد انشغل بدوره فى قضية التحديث، ومارس على المستوى التطبيقى إجراءات جديرة بالتنويه، لكن السؤال الأساسي، سؤال "كلام الله" ظل غائبا.

ما أهمية هذا السؤال؟ إن تجديد الخطاب الدينى لا يمكن أن يكون تجديدا ناجزا إذا ظل التعامل مع النصوص التأسيسية –القرآن والسنة– ينطلق من الأسس اللاهوتية نفسها التى استقرت فى الفكر الإسلامى منذ القرن الثالث الهجري. دون استعادة السؤال المغيب والمحبط والمكبوت سيظل التأويل أداة لقراءة الحداثة فى النصوص لا لفهم النصوص فى ذاتها. لقد استعرضنا بعض نماذج للقراءات التحديثية ولا حظنا ما تنطوى عليه من مخاطر استعادة المعنى التقليدى من براثن المعانى الحداثية. يحدث ذلك طول الوقت، وبوتائر منتظمة؛ لأننا جميعا ننطلق من المفهوم نفسه، مفهوم القرآن كلام الله الأزلى القديم، وصفة ذاته الأزلية القديمة، وهو التعريف ذاته الذى يسوغ "أسلمة المعرفة" و"أسلمة العلوم" بالقدر الذى يسوغ العنف والقتل والتكفير باسم الله. إذا كان كلام الله هو صفة ذاته الأزلية القديمة، فاللغة العربية قشرة على معانيه كما يقرر الغزالى –الأشعري–فى "جواهر القرآن"،

وبما هى قشرة فإن علوم اللغة والبلاغة والأسلوب والدلالة هى علوم مهمتها إزالة القشور للبحث عن الدرر والجواهر الكامنة؛ أى كل أنواع العلوم، ما كان وما هو كائن وما سوف يكون. ولأن كلام الله –القرآن– هو صفة ذاته الأزلية القديمة، فهو أيضا يتضمن الحداثة بكل قيمها ومفاهيمها وفلسفاتها كاملة بالقدر نفسه الذى يبرر به القتل والتكفير والإقصاء والاستبعاد بلا زيادة ولا نقصان. إذا كان الأمر كذلك: أى إذا كان القرآن بما هو كلام الله الأزلى القديم يحتمل كل أنماط المعانى والدلالات، الحديث والقديم، الأصولى والليبرالي، التنزيه والتشبيه ... الخ، فأى المعانى ينتصر ويسود ويقهر المعانى الأخرى ويحبسها فى سجن "الهرطقة" و"الردة" و"الكفر" أو "الأصولية" و"التطرف" و"الإرهاب"؟ إن المعنى الذى ينتصر دائما ويسود ويقهر هو من يدعيه القوي، صاحب السلطة والجاه والسلطان، الذى قد يكون حداثيا فيقهر أصحاب المعانى غير الحداثية، وقد يكون سلفيا فيقهر الحداثيين. يتحول الصراع السياسى الاجتماعى إلى صراع معنى، ويبدو الأمر أننا نتقاتل حول الدين؟ والسبب أن نظام حياتنا السياسى هو الذى يحتاج أولا إلى التجديد، نحتاج إلى "الحرية"؛ لأنها شرط أولى لممارسة التفكير، الذى هو بدوره أداة التجديد والتغيير.

نحتاج للديمقراطية، وجوهرها الحرية الفردية، لا مجرد إجراء الانتخابات، وتغيير الوجوه. من هنا توقفت عن الكتابة عن تجديد الخطاب الدينى بعد أن نشرت مقالا فى الأهرام كان مقدمة لسلسلة من المقالات عن الموضوع. توقفت؛ لأن السباحة فى المياه العكرة ليست أمرا صحيا لا لبدنى ولا لعقلي، ولأن هذا النمط من التجديد تحديدا هو الذى يسعى إليه الإمبراطور الجديد للعالم. فى مناخ ديمقراطى يحمى حرية الفرد وحقه فى الاختيار، يمكن الحديث عن حرية البحث العلمى والدرس الأكاديمى فى حقول المعرفة كافة، وفى حقل الدراسات الدينية بصفة خاصة. ولعله من الممكن حينئذ الحديث عن إمكانية وجود مؤسسات أكاديمية لدراسة الأديان، لا لمجرد تعليم الأديان كما هو الحال فى العالم الإسلامى كله. إن البحث فى الأديان، تاريخها، بناؤها، لاهوتها، مناهج التفسير وطرائق التأويل، بنية مؤسساتها، الفرق بين العقائد وبين الدوجما ... الخ، أمر يختلف اختلافا جوهريا عن مؤسسات تعليم الأديان، حيث لا مجال إلا لتعليم العقائد الصحيحة من منظور المؤسسة والتمييز بينها وبين العقائد الباطلة، من منظور المؤسسة كذلك. وحين تنشأ مؤسسات البحث فى الأديان، يمكن تأسيس "علم الأديان المقارن"، وهو علم غائب من مؤسسات تعليم الأديان. فى هذه الحالة، ومع تحقق بعض تلك الشروط، يمكن إثارة الأسئلة، وفتح باب النقاش الحر فى كل القضايا المكبوته والمحبطة، لا المسكوت عنها فقط.

يمكن أن يصبح "اللا مفكر فيه"، بتعبير "محمد أركون" موضوعا للنقاش.

في ظل مناخ يتوفر فيه الحد الأدنى من الحريات الفردية، ومن حرية البحث والنقاش، يمكن للأسئلة التالية أن تثار. وتلك أسئلة لا يمكن بدون فتحها للنقاش أن يكون هناك أى احتمال لتجديد الخطاب الديني، هذا إلا إذ اعتبرنا أن "الخطاب" هو "الخطبة"، وأن الأمر هو تعبئة الأفكار القديمة في لغة جديدة، كما هو الحال في الجدل الصاخب الدائر الآن هنا وهناك حول تجديد الخطاب الديني.

السؤال الأول والجوهري: ما معنى أن القرآن كلام الله؟ ليس السؤال هو ما إذا كان كلام الله قديما أزليا أم محدثا مخلوقا، فذلك كان سؤال القرون الأولى من تاريخ الإسلام استجابة للسؤال المسيحى حول تناقض القرآن فى فهمه للمسيح، بجمعه بين كونه "كلمة الله وروح منه" من جهة، وبين كونه إنسانا مخلوقا من جهة أخرى. في محاولة المفكرين المسلمين الأوائل حماية الإسلام من التشابه مع المسيحية كان لابد أن يؤكدوا مفهوم "كلمة الله المخلوقة" عن طريق تطبيقها على القرآن. سؤالنا الآن ليس عن هذا ولا غايتنا مثل غاية القدماء ولا سياقنا سياقهم. سياقنا هو الدرس العلمى والفهم الموضوعي. وهذا السؤال تتفرع عنه أسئلة كثيرة عن "طبيعة الوحي" وكيفيته، وما إذا كان تواصلا باللغة أم تواصلا بالإيحاء والإلهام. القرآن نفسه يتحدث عن "الوحي" بوصفه اتصالا غير لغوي، وهذا ما حلله كثير من الباحثين دون أن يتجاوزوا الخط الأحمر المفروض من القراءات التراثية لقوله تعالى: "وما كان لبشر أن يكلمه الله إلا وحيا، أو من وراء حجاب، أو يرسل رسولا فيوحى بإذنه ما يشاء". تقسم القراءات التراثية للآية الطرق التى يتواصل الله من خلالها مع البشر إلى ثلاثة أنماط: النمط الأول هو "الإلهام"، كما في كلام الله لأم موسى، والنمط الثانى هو كلامه مع موسى من وراء حجاب الجبل أو النار (وهو كلام إشكالى سيقوم المعتزلة بتأويله بأن الله خلق كلاما سمعه موسى، وهو تأويل قائم على محاولة حماية الوحدة الإلهية – التوحيد– من احتمال أى تشابه بين الله والبشر)، والنمط الثالث هو نمط الوحى فى الإسلام، وهو عن طريق الرسول الوسيط –جبريل– إلى محمد. وترى القراءة التراثية أن التواصل بين جبريل ومحمد كان تواصلا لغويا، أى أن جبريل تحدث إلى محمد بالعربية، وهو تفسير تتأبى عليه الآية، التى تنص على أن الرسول "يوحي" إلى البشر بما يشاء الله؛ ومعنى ذلك أن الاتصال بين جبريل ومحمد كان اتصالا غير لغوي، كان بالوحى أى الإلهام.

يعزز هذه القراءة من جانبنا المرويات الكثيرة التى تنسب إلى الرسول، والتى يحكى فيها

أن الوحى كان يأتيه أحيانا مثل "صلصلة الجرس" وأحيانا مثل "طنين النحل"، ولا يمكن أن يكون هذا الوصف دالا على تواصل لغوى بالمعنى المعتاد.

يتفرع عن المشكل السابق فتح باب النقاش عن معنى "التنجيم" ودلالته. ما معنى أن القرآن لم يوحى الله به إلى محمد دفعة واحدة، بل نزل مفرقا حسب الأحوال والملابسات؟ وهذا السؤال يتفرع عنه سؤال آخر: هل القرآن نص واحد، أم كثرة من النصوص، لكل نص منها سياقه الخاص؟ وإذا كان الأمر كذلك، وهو كذلك بالفعل، فإن السؤال التالى يصبح: لماذا حين جمع القرآن فى مصحف، لم ترتب النصوص حسب ترتيب نزولها، ورتبت ترتيبا آخر لم تدرس دلالته بعد. وهذا السؤال لا يعنى التشكيك فى القرآن، بقدر ما يفتح النقاش بحثا عن "حكمة الترتيب" الحالي، سواء كان الترتيب إلهيا (توقيفيا)، كما يقول الكثيرون، أو بشريا (توفيقيا) كما يذهب البعض.

والسؤال عن الترتيب يفتح المجال للسؤال عن عملية الجمع والتدوين فى المصحف، كيف بدأت وكيف تطورت، من مجرد "رسم" فى المصحف العثمانى بلا إعجام (تنقيط) وبلا حركات (تشكيل أواخر الكلمات لبيان موقعها الإعرابي) وبلا أى فواصل أو علامات وقف، إلى أن استوى مصحفا مقروءا بعد ذلك بفترة طويلة؟. وهذا الاستواء الأخير ما علاقته بالقراءات التى كانت بلا عدد حتى جاء ابن مجاهد وقرر أن القراءات المعتمدة (السنة) سبع فقط، وذلك بعد استواء المصحف المضبوط بفترة طويلة. ومع ذلك فتاريخ القراءات يكشف أن محاولات ابن مجاهد وغيره لم توقف سيل القراءات، فتمت إضافة ثلاث إلى السبع فصارت عشرا، ثم صارت أربع عشرة قراءة (سبع سنة وسبع جائزة)، ومع ذلك فإن ابن جنى يتصدى فى كتابه "المحتسب فى تبيين وجوه القراءات الشاذة) فيجد للقراءات الشاذة مكانا، وهذا معناه أن تعدد القراءات متجاوزة الأربع عشرة ظل أمراً ملحوظا فى الواقع.

فى هذا السياق لا يصح علما وإيمانا تجاهل الصحائف الباقية من مصاحف مختلفة، والتى تم العثور عليها بالمصادفة فى سقف أحد مساجد صنعاء باليمن بعد سقوط السقف بفعل الأمطار فى عام ١٩٧٢، وهى صحائف مكتوبة بالخط الحجازي، ولعلها من بقايا المصاحف التى أمر عثمان بحرقها. هذه الصحائف لا تتضمن قرآنا غير القرآن الذى نعرفه، لكن رسمها قد يقترح قراءات أخرى غير القراءات التى فى المصحف الحالي.

أين يمكن أن تقودنا كل هذه الأسئلة، إذا لم يتغلب علينا ضعف الإيمان فنرفض مجرد النقاش وفحص الوقائع، ونصر على أن نجمد عقولنا؟ من المؤكد أنها لن تلغى القرآن، لا ولن تهدم الدين، ولن تزعزع اليقين، بل ستفتح لنا مجالا للفهم يرى تجلى الإلهى فى

البـشـري، وانكشـاف كلمـة الله علـى لسـان الإنسـان. والتـحـقـيق التـاريخى سـيمكننا من استعادة السياق الغائب، فندرك فحوى كلام الله ودلالته، ونميز بين "التـاريخي" و"الأزلي". سنكتشف مثلا أن كل "الحدود العقابية" من قطع يد السارق وجلد الزانى والزانية، والعين بالعين والسن بالسن ... الخ أنها قيم سابقة على القرآن. يمكن أن ندرك أن الأزلى فى القرآن هو تحقيق العدل بالعقاب، أما شكل العقاب فهو التاريخي، وسندرك أننا لا يصح أن ننحاز للتاريخى على حساب الأزلي. إذا كان العدل هو الأساس، سنفهم أن الأمر بالقتل – قتل المشركين وغير المشركين– هو التاريخي، بدليل أن المسلمين لم يقتلوا المشركين قتلا جماعيا فى أى بلد دخلوه. بل لم يقتل النبى مشركى مكة حين فتحها. إذا أدركنا ذلك سندرك معنى "تاريخية" النص بأنها لا تعنى "الزمانية"، وسندرك معنى أنه "مُنْتَج ثقافي" فى نشأته، لكنه صار "مُنْتِجا" لثقافة جديدة فى التاريخ. لكن إنتاجية النص للثقافة لم تتم إلا بالفهم الذى أنتجه المسلمون وفق آفاق مواقعهم الفكرية. وإذ نفهم ذلك سنستطيع أن نتفهم أن تلك الثقافة، التى أنتجها المسلمون ثقافة زمانية، نستطيع أن نحللها ونفهمها فهما نقديا، سواء تجلت فى علوم الفقه أو التفسير أو الحديث، أو الفلسفة، أو علم الكلام أو التصوف، أو فى علوم اللغة والأدب ... الخ.

فى هذه الحالة سنمتلك تراثنا ونبنى عليه من خلال طرح أسئلتنا نحن، بدل أن يكون تراثنا عبئا علينا كما هو الحال الآن.

متى نبدأ؟ ذلك هو السؤال.

ملف

الخطاب الإرهابى
فى ضوء الفكر الأصولى المعاصر

د. أحمد درويش

ثمة حقيقة علمية تكمن فى أن أكثر الأشياء شيوعاً وأكثرها بساطة ووضوحاً فيما يبدو، ربما تكون فى الواقع هى أكثرها تعقيداً وغموضاً فى حقيقة الأمر، وأن هذا الشيوع فى ذاته قد يحمل نمطاً من «الإرهاب» المفروض على كلمة من الكلمات بحيث يحولها لصالح فكرة اليد القوية التى تقف وراءها وتحاول أن توجه تفسيرها نحو مسار معين، يحقق مصالحها هي، وأنه فى ظل هذه الحقيقة البسيطة، التى يعرفها علماء الدلالة وعلماء الدراسات الإنسانية بصفة عامة، تقوم نظريات الإعلام السياسى الموجه فتحتشد وراء كلمة ما لكى تشحنها بمدلول سياسى معين يسير فى اتجاه واحد، ولا يعترف بالاتجاهات التى تناوئه وتعتمد على فكرة الترديد المستمر للمصطلح على الأذن والعين حتى تتشكل الصورة السمعية والبصرية الملائمة لليد القوية ويتوارى ما عداها من المفاهيم والصور.

وفى هذا الإطار يختلط معنى «الثورة» و«التمرد» ومعنى «الاستقلال و«الانفصال» ومعنى «الحرية» و«الفوضى» ومعنى «الكفاح» و«التخريب»

ومعنى «الاستشهاد» و«الانتحار» بل ومعنى «الديمقراطية» و«الديكتاتورية» فنرى المفاهيم التى جهدت البشرية منذ عهد سقراط فى إرسائها تهتز وتتهاوى أمام سيطرة اليد القوية التى تدمر المبدأ ولكنها تصر على الاحتفاظ باسمة وترفعه عالياً خفاقاً.

ومن هذا المنطق يظل توجيه معنى المصطلح فى الكلمات الشائعة بالنسبة للقوى المسيطرة، أمراً مهماً لا تتهاون فيه، وفى المقابل ينبغى أن يكون البدء بتحرير المعنى الدقيق للمصطلح الشائع عند الباحث الجاد مدخلا مهماً لا تسامح فيه كذلك، وقد رأينا منذ فترة قريبة كيف أن شخصية دبلوماسية عربية بارزة أجبرت على الاستقالة من منصبها فى أكبر عاصمة أوروبية لأنها استخدمت فى نص مكتوب باللغة العربية كلمة «شهيد» فى وصف أحد أبناء الشعب الفلسطيني، وقد ضحى بحياته فى سبيل تحقيق ما يعتقد أنه واجب نحو تحرير وطنه ولم يستخدم النص كلمة «انتحارى» أو «إرهابى» واللافت للنظر أن الذى أصدر القرار لا يعرف العربية ولا يفهم منها هذه الكلمة أو تلك وأن الذى صدر ضده قرار الإجبار لم يستخدم سلاحاً نارياً يوجهه إلى صدر أحد، ولم يمد مقاتلاً بهذا السلاح ولم يدفع أموالاً يساعد بها على شراء السلاح ولكنه فقط استخدم كلمة فى لغته هو بمعنى يقتنع هو به فأصدر ضده واحد من أبناء لغة أخرى قراراً بإجباره على الاستقالة من منصبه رغم أهمية نفوذ دولته ونفوذ ثروتها وحاجة الآخرين إليها.

لقد أطلت فى هذه النقطة قليلاً، لأنقل للقارئ مدى قناعتى بأن التساهل فى فهم المصطلح الشائع ليس بهذه البساطة التى نتصورها أحياناً وأن التسليم بمفهوم الخصم للمصطلح يحمل من الخطورة أكثر مما نتصور للوهلة الأولي، وأن التساؤل إذن عن مفهوم الأصولية ومفهوم الإرهاب وهما المفهومان اللذان يمثلان صلب هذا البحث يصبح أمراً ضرورياً لا ينبغى معه الاكتفاء بالمفهوم الشائع والتسليم به وإذا كانت الأصولية الآن فى الإطلاق الإعلامى الشائع المتردد تكاد تنصرف إلى دائرة مكانية محددة هى دائرة العالم الإسلامي، وإلى لون معين من الفكر يدور أيضا داخل اعتقاد واحد يكمن فى محاولة حاضر هذا العالم والارتباط بماضيه أو تراثه، أياً كانت صيغة الربط، أو طرق تحقيقه، فإن مفهوم الإرهاب الذى يستخدم بنفس التوجه الإعلامى السياسى الهادف إلى تجسيد نظرية التخلف والعداء، سوف ينصب على دائرة العالم العربى والإسلامي، وعلى ألوان التفكير التى تسود فيه، وسوف يكون هذا الربط أقرب الطرق لإيجاد مسوغ لاستمرار ممارسة كل ألوان العداء ضد هذه الدائرة الفكرية والمكانية المحددة وتفسير كل سلوك يصدر عنه بأنه إرهاب ولو كان دفاعاً وكل سلوك يصدر عن الطرف الآخر بأنه قمع للإرهاب أو إجهاض

لبذور أفكاره ولو كان اعتداء صريحاً، والملاحظ أننا نحن أيضاً نميل جزئيا إلى تصديق هذه التعميمات وترديدها شيئا فشيئا، لدرجة يستريح لها البعض منا معها إلى عدم استنكار ما يحدث ضدنا فرادى وجماعات والاعتقاد بأننا مسئولون عن وقوعه ولسنا ضحايا توجيه تفسير لمصطلح ما، مصحوب بالتنفيذ للنوايا المخطط لها سلفاً من قبل القوى المسيطرة على العالم – فما معنى الأصولية؟ وهل هناك أصولية واحدة أم أصوليات متعددة؟

وإذا وجهنا الإدانة إلى الأصولية فهل نوجهها إلى نمط منها ونعفى أنماطاً أخري؟ ومتى دخلت هذه الكلمة إلى معاجمنا ومعاجمهم؟

إن معاجمنا القديمة لا تكاد تذكر شيئاً عن الأصولية، ومعاجمنا الحديثة مثل المعجم الوسيط الذى طبع ١٩٨٥ يعرف «الأصولى» بأنه الذى يهتم بأصول العلوم وقواعدها التى تبنى عليها الأحكام ولا يتطرق لمصطلح الأصولية أساساً – وليس الأمر مختلفاً عن ذلك فى المعاجم الأوربية – فمصطلح Integrisme الذى نعربه اليوم بالأصولية كان يقتصر إأطلاقه حتى نهاية الثمانينيات من القرن العشرين على طائفة المتعصبين الكاثوليكيين الذين يرفضون التكيف مع الظروف الجديدة وهذا هو التعريف الذى قدمه معجم لاروس الصغير بالفرنسية سنة ١٩٨٧ فى القاموس الرسمى الفرنسى عن الأصولية: بأنها «موقف بعض الكاثوليكيين الذين يرفضون كل تطور عندما يعلنون انتسابهم إلى التراث« وهذا المعنى بصفة عامة هو الذى ظل موضع اهتمام المعاجم الأوربية بصفة عامة والمعاجم العربية عند ترجمة المصطلح الأجنبى إليها حتى ربع قرن أو أقل.

ولم يكن غائبا عن الوجدان نمط آخر من الأصولية الدينية والسياسية والعرقية المتشددة نشأ فى مناخ التفكير الغربى منذ القرن التاسع عشر وتم تنظيره على يد «تيودور هرتزل» مؤسس الحركة الصهيونية عندما أعلن فى كتابه «الدولة اليهودية» وهو يحاول اقناع الأوروبيين بالفوائد التى يمثلها وجود دولة يهودية فى الشرق بالنسبة لمصالح أوروبا قائلاً:

«إن هذه الدولة ستكون حصناً متقدماً للحضارة الغربية فى مواجهة البربرية الشرقية«وكان تأييد الغرب المستمر لهذه الفكرة، تأكيداً لمساندة أصولية راسخة لأصولية أخرى شديدة التطرف، من عنصر آخر، صنف منذ البدء عرقياً وفكرياً وعقيدياً ضمن طائفة «أدنى منزلة لأنها لا تمتلك نفس الأصول».

والواقع أن «الأصولية» الأوروبية لم تتوقف عند النزاعات الدينية والعقيدية التى لها تأثير عميق فى اللاوعى الفردى والجماعى ولكنها امتدت إلى الأسس العقلية والفلسفية لتشكيل

الحضارة الغربية الحديثة ففلسفة أوجست كونت الوضعية فى القرن التاسع عشر تعلى من قيمة العنصر الغربي، باعتباره القادر على تفهم أفضل للعلم والسيطرة على نتائجه وباعتباره المنتج لنظرياته ووسائل إنتاجه، ومن خلال هذه النظرة ساعد العلماء الحركة الاستعمارية كما ساعدها من قبلهم رجال الدين فى العصور الوسطى الذين كانوا يعتبرون الحركة الاستعمارية تنصيراً للوثنيين، على حين كان كبار العلماء والفلاسفة الغربيين من أمثال جون فرى وجون ستيوارت مل، من أكبر المنظرين للحركة الاستعمارية والمؤيدين لها، وماتزال الأصولية الفكرية فى الغرب تلعب دوراً رئيسياً فى حجم شرائح كبيرة من أسرار العلوم عند من ليس يحمل شرف الانتماء إلى أصولهم وليست معارك الحجر على امتلاك أسرار الطاقة النووية وحجبها ولو بالقوة المسلحة عن أصحاب «الأصول» العرقية والفكرية الأخرى من العرب أو الأسيويين أو الأفارقة إلا نموذجاً لامتداد فكرة «الأصولية» الغربية وتجذرها فى السلوك العلمى والعملى والاقتصادى والعسكرى والقانونى.

وليس ازدواج المعايير الشديد الوضوح على مسرح السياسة الدولية والذى يزداد سعاره يوماً بعد يوم، ويزيل ورقة التوت التى كانت تغطى بقايا مبادئ عصر التنوير والثورة الفرنسية وإعلان حقوق الإنسان وتحرير العبيد والتى تحولت كلها إلى ملفات تاريخية، لم يعد يعتنى أحد حتى بالدفاع عن شكلياتها ليس هذا كله إلا دليلاً إضافياً على فكرة «الأصولية» فى أبشع مظاهرها التطبيقية والتى تعانى أمتنا على نحو خاص من ويلاتها وليست ملفات فلسطين والعراق والسودان وسوريا وإيران ومن ترشحه التنبؤات ليدخل دائرة نيران تطبيق الأصولية الغربية ويتهم فى الوقت ذاته بأنه هو الأصولى وبأن حضارته «أصولية» ليست كلها إلا نماذج صارخة على قلب المعايير وعمق التناقضات التى تجعل من المصطلحات الشائعة السهلة غاية فى التعقيد والصعوبة.

إننا لا نستطيع أن نبعد عن الأذهان الفلسفة المعلنة لليمين الأمريكى المتطرف الذى يحكم الآن والذى يعلن منظوره بكل وضوح أن من لا ينتمى إلى «الأصول الغربية» لا يستطيع أن ينال شرف الاندماج فى الحضارة الغربية – حتى ولو أتقن لغاتها وثقافاتها وقضى عمره متعبداً فى محرابها وها هو المنظر المشهور صموئيل هتنجتون صاحب نظرية صدام الحضارات ينشر فى عام ١٩٩٦ دراسة له بعنوان الغرب منفرداً وليس عالمياً.

WEST UNIQUE NOT UNIVERSAL يقول فيها:

«إن شعوب العالم غير الغربية، لا يمكن لها أن تدخل فى النسيج الحضاريه للغرب، حتى وإن استهلكت البضائع الغربية، وشاهدت الأفلام الأمريكية واستمعت إلى الموسيقى الغربية

فروح أى حضارة هى اللغة والدين والقيم والتقاليد والعادات، وحضارة الغرب تتميز بكونها وريثة الحضارات اليونانية والرومانية والمسيحية الغربية والأصول اللاتينية للغات شعوبها والفصل بين الدين والدولة وسيادة القانون والتعددية فى ظل المجتمع المدنى والهياكل النيابية والحرية الفردية».

والنص واضح فى تأكيد فكرة الأصولية الغربية، التى مارست الضغط والتجسد بأشكالها المختلفة منذ عصر الحروب الصليبية حتى الآن وولدت دون شك ألواناً من الأصولية المقابلة وعلينا عندما نوجه الإدانة ألا نتجاهل الفعل ولا رد الفعل.

إن هذه الأصولية تولد أنماطاً من الخطاب الإرهابى الفكرى والثقافى دون شك فضلا عن السلوك الإرهابى العملى فى اجتياح كل حرمات الآخرين من أرض وعرض ونفس ومال.

وفى إطار الخطاب الإرهابى توجد المحظورات من ناحية والمفروضات من ناحية أخرى وليس فى قائمة المحظورات ما هو أشهر من قانون «الهولوكست» ومحرقة النازية وهى مسميات يمتد إرهابها الفكرى إلى الغربيين أنفسهم فيحظر على أى مفكر أو باحث أو مثقف أن يشكك فى حقيقة محرقة اليهود فى ألمانيا أو عدد الذين أحرقوا حتى لو كان أستاذاً للتاريخ يملك الوثائق ويعمل فى أكبر الجامعات ادعاء لحماية حرية الفكر وليس جزاء من يتجرأ أن يرد عليه بالرأى وإنما يزج به فى غياهب السجون ولو كان على مشارف الثمانين كما كان الحال بالنسبة للمفكر الفرنسى روجيه جارودى أو أستاذ فى بحوث العالم المعاصر مثل المؤرخ البريطانى الذى حكمت عليه محاكم النمسا فى الشهور الماضية بثلاث سنوات من السجن لمجرد مناقشة القضية فى الوقت الذى كانت فيه الأصولية الغربية ترفض مجرد الاعتذار عن الرسوم الكاريكاتيرية المسيئة لنبى الإسلام والتى نشرتها كثير من الصحف الغربية بحجة حرية الرأى وفى إطار المفروضات فى الخطاب الإرهابى تتدرج كثير من مبادئ فرض التصورات الخلقية والاجتماعية والسلوكية على الآخرين انطلاقاً مما يسمى بفرض ثقافة القرية الواحدة وما يندرج تحت ثقافة العولمة التى تتسلح بثقافة الصورة وسيطرة وسائل الإعلام الرهيبة لكى تفرض على كل شعوب الأرض ثقافة طائفة معينة ومفهومها للحياة والسلوك.

إن هذه الأصوليات العالمية وألوان الإرهاب التى صاحبتها وتولدت عنها كانت دون شك عاملاً مهما وراء إذكاء الأصوليات الداخلية عندنا التى تفاوتت ردود أفعالها بين الهدوء والاعتدال والتطرف واعتقد أن تقييمنا لهذه الأصوليات ينبغى أ لا يكون بمعزل عن الظروف المحيطة بها والحقوق المغتصبة منها ففى الوقت الذى تعلن فيه الإدانة الفكرية للفهم الخاطئ

لبعض الأصوليين لقضايا مثل الفن والدين والتراث والتطور وحرية الإبداع والمحافظة والتجديد والانتماء واحترام الآخر وغيرها من القضايا التى يمكن أن نتوقف عن ترديد وجهة نظر العدو، فيمن يدافعون عن أرضهم المحتلة أو حقوقهم المغتصبة بأنهم أصوليون إرهابيون وتفسير كل حدث عن التراث والماضى بأنه أصولية مذمومة إرهابية فى الوقت الذى يتاح فيه للعدو أن يتحدث عن ماضيه بكل الاعتزاز والزهو الذى يريده بل وأن يسلب نقاط الضوء فى ماضى الآخرين لكى يضيفها إلى ماضيه دون أن يعد ذلك أصولية أو جموداً وتخلفاً أو تقهقراً إلى الماضى.

إن حواراً حيا ومفتوحا ينبغى أن ينشأ بين الأطراف المشاركين فى الإبداع والفكر فى الأمة لتحرير المفاهيم الخاطئة وتشكيل فريق لا يأكل بعضه بعضاً فى الداخل بحجة أن هذا أصولى وذلك تقدمى وهذا متجمد وذلك متحرر خاصة أن التصورات التراثية فى تقاليدنا تحمل من الصلابة ما يمكن معه أن تبطل حجة أى منغلق متعصب، يعتقد بوجود تصادم بين الدين والإبداع والمحافظة على الهوية والإسهام الفاعل فى الحركة الأدبية والفنية على المستوى المحلى والعالمي.

وإنما ينبغى أن يتولد لدينا جميعاً من الوعى ما يجعلنا نتآزر لصد موجة الأصولية الفكرية للقوى المهيمنة والتى ترى كثيراً من الثقافات الأخرى ونحن من بينها «مجرد وقود لآلة نهمة لا تريد أن تتوقف عن الدوران».

ملف

الأشعرية.. تأسيس نفى الأخر

د. على مبروك

إذا كان «ابن خلدون» قد التفت إلى انسراب - ما أسماه - «طريقة المتكلمين «التي» يميلون فيها إلى الإستدلال العقلى ما أمكن لأنه غالب فنونهم ومقتضى طريقتهم «إلى علم أصول الفقه» ومميزا لها عن «كتابة الفقهاء التى هى أمس بالفروع لكثرة الأمثلة منها والشواهد وبناء المسائل على النكت الفقهية»(١) فإنه لم يلتفت بالمثل إلى «انسراب» الطريقة الفقهية إلى علم الكلام، ربما لأن هذا الإنسراب لم يتحقق بفعل «فقيه» راح يتسلل بخطابه الفقهى وجهازه المفاهيمى إلى حقل الكلام مثلما تسلل المتكلمون باستدلالهم العقلى إلى حقل الفقه. بل إن الإنسراب الفقهى إلى الكلام قد راح يتحقق للمفارقة على يد «إمام المتكلمين» بحسب التعبير الخلدوني. وهكذا فبالرغم من أن ثمة آراء وكتابات كلامية قد نسبت إلى مؤسسى «الطريقة الفقهية» الكبار أبى حنيفة والشافعى وابن حنبل(٢) فإن غلبة طابع الحجاج والتفنيد والرد والمناظرة على هذه الآراء والكتابات لم يكن ليهبها جدارة الارتقاء إلى مقام العمل المؤسسى الذى يقدر على تأسيس الكلام بحسب الطريقة الفقهية وذلك - بالطبع - مع صرف النظر عن آراء شاعت نسبتها إلى هؤلاء الفقهاء تطعن فى علم الكلام وشرعيته وتحذر من تعاطيه ومقاربته. وإذن فإن فضل الامتداد بالطريقة الفقهية إلى علم الكلام يبقى لا محالة للرائد الأكبر أعنى الأشعرى الذى وإن كان قد فتق فنون الكلام وأسراره

على طريقة المعتزلة حتى صار «للمتكلمين إماماً» فإنه لم يجد لحظة إنخلاعه عنهم إلا «طريقة الفقهاء» يجابه بها طريقتهم ينتقم بها منهم ويمحور عمله التأسيسى حوله.

ولأن انسراب الطريقة الفقهية إلى علم الكلام إنما يبدو - هكذا - كرد فعل - مساو فى القوة ومضاد فى الاتجاه - لإنخلاعه عن «طريقة الاعتزال» فإن وعيا بظروف هذا الانخلاع وأسبابه العميقة يبدو لازماً قبل المصرى إلى تحليل «الطريقة الفقهية» والمصائر التى آلت إليها فى علم الكلام. والحق أن أهمية هذا الوعى إنما تتأتى أيضا من أنه يؤثر بقوة على فهم طبيعة الإنجاز المعرفى للأشعرى، حيث استقر - أو يكاد - فهم هذا الإنجاز بوصفه ضرباً من التوسط بين الطرق(٣) وليس إنقلاباً أو إنخلاعاً كاملاً عن طريقة بعينها إلى طريقة أخرى نقيضة.

والحق أن هذا الفهم يصدر عن قراءة للأشعرى بتابعيه الكبيرين، أعنى البلاقانى والجويني، اللذين أسسا فى علم الكلام الأشعرى ما اعتبره ابن خلدون «طريقة المتقدمين» التى تخايل بمثل هذا التوسط، وأعنى من حيث راحا يستعيدان طريقة الاعتزال فى الاستدلال ولكن بعد فصلها - بالطبع - عن المضمون الذى يحددها وتتحد به فى آن معا.

وأما قراءة للأشعري، لا من خلال لاحقيه فإنها تتكشف عن انخلاعه الكامل عن الطريقة المعتزلية واستلابه الكامل ضمن «الطريقة الفقهية» وعلى نحو يستحيل معه الحديث عن توسطه بينهما. فإذ يفترض التوسط تحليلا وموازنة عقلية هادئة بين طرفين متباعدين بقصد العثور على نقاط إلتقاء بينهما تسمح بالتوسط فإن ذلك ما لا يمكن افتراضه ألبته فى حال الأشعرى الذى آثر أن يجعل من إحدى الطريقتين «قريناً للمعصية والضلالة» بينما الأخرى «هى ديانته التى يدين بها» وبما يعنى أنه الإنشطار الكامل بين طريقتين لا سبيل إلى الإلتقاء أبدا بينهما وهو انشطار يتجاوز بحديته الصارمة حدود «العقلى» إلى السيكولوجى وأعنى أنه لا يمكن أن يحيل إلى عقل يبغى الوساطة بقدر ما يحيل إلى نفس منشطرة بين البراءة والإدانة، وإذن فإن «السيكولوجيا» التى يستحيل تماما فهم هذا الانشطار خارج حدودها - هى نقطة البدء لا محاله فى فهم طبيعة الإنجاز المعرفى للأشعرى وهى السيكولوجيا التى يبدأ الطريق إلى الوعى بها من تحليل تلك اللحظة الحاسمة لا فى المنحنى الشخصى لتطور الأشعرى فقط بل - والأهم - فى مسار الفكر الإسلامى بأسره وأعنى لحظة اعتلائه منبر الجامع ينخلع من ثوبه حسب الرواية الشهيرة.

سيكولوجيا الإنخلاع.. من المصرح به إلى المسكوت عنه:

ثمة روايتان ذائعتان عن انخلاع الأشعرى من الاعتزال، تتكشف قراءتهما لا عن مجرد الاختلاف بين عناصرهما فقط، بل عن دوران الواحدة منهما ضمن فضاء يغاير بالكلية ذلك الذى تدور فيه الأخرى. إذ فيما تجرى أحداث إحداهما فى فضاء المفارقة والتسامى الذى

يرمى إلى المخايلة بعلو وقداسة سوف يستفاد منهما - لا محالة - فى تكريس الهيمنة وتثبيت السيادة، فإن أحداث الأخرى وهى الأهم تنطلق مما يجرى فى دهاليز نفس تعانى جرحا غائرا وأزمة دفينة يبدو أنها كان لابد أن تئول إلى «الثورة» التى أجلاها ذلك المشهد المحتدم للرجل على منبر المسجد ينخلع من ثوبه فى عنف عارم لا ليعبر رمزا - حسب الإدعاء - عن إرهاصات عقيدة تنتصر، بل ليتخفف من «مكبوتات» ظلت مقموعة وقد آن لها أخيرا أن تنفجر. وهكذا فإن قراءة للروايتين تتجاوز سطحهما إلى ما يعمل تحته، لتتكشف عن أن «ثورة المكبوت» وليس أبدا «حيرة المرتاب الذى تكافآت عنده الأدلة» قد كانت هى الأصل فيما جرى للأشعري. وفى كلمة واحدة فأن ما جرى للرجل لم يكن من قبيل «التطور» الذى يمكن إرجاعه إلى مغامرة «عقل» بل كان من قبيل الانقلاب والتحول الذى لا تفسير له إلا فى مكبوتات النفس.

تحكى إحدى الروايتين أن الأشعرى «كان أولا قد أخذ عن أبى على الجبائي، وتبعه فى الاعتزال يقال: أقام على الاعتزال أربعين سنة، حتى صار للمعتزلة إماما فلما أراده الله لنصر دينه وشرح صدره لاتباع الحق غاب عن الناس فى بيته خمسة عشر يوما ثم خرج إلى الجامع وصعد المنبر وقال: يا أيها الناس: من عرفنى فقد عرفنى ومن لم يعرفنى فأنا أعرفه بنفسي: أنا فلان ابن فلان كنت أقول بخلق القرآن، وأن الله تعالى لا يرى بالأبصار وأن أفعال الشر أنا أفعلها وأنا تائب مقلع متصد للرد على المعتزلة مخرج لفضائحهم معاشر الناس: إنما تغيبت عنكم هذه المدة لأنى نظرت فتكافأت عندى الأدلة ولم يترجح عندى شىء على شىء فاستهديت الله تعالى فهدانى إلى اعتقاد ما أودعته فى كتبى هذه وانخلعت من جميع ما كنت اعتقده كما انخلع من ثوبى هذا. وانخلع من ثوب كان عليه ورمى به ودفع الكتب التى ألفها على مذاهب السنة إلى الناس»(٤).

إن نقطة البدء فى تحليل هذه الرواية هى فائض العنف الذى تطفح به والذى لم تقف عند حد الإعلان عن نفس (قولا) وأعنى من خلال مفردات الصد والرد والفضح بالعصيان والضلالة بل وراح يحقق نفسه (فعلا) من خلال رمزية الانخلاع من «الثوب» وتطويحه إن إنخلاعا على هذا النحو من الحدة والعنف لا يمكن أن يكون نتاج حيرة أو تردد انتهى إليه صاحبه بعد أن «نظر» فتكافأت عنده الأدلة ولم يترجح شىء بقدر ما هو التجلى الأقصى لجرح غائر فى أعماق «نفس» طالت معاناتها مع تجربة أليمة وآن لها أن تنعتق أخيراً من تداعيتها القاسية إذ الحق أن قراءة للرواية فى ضوء ما هو معروف من سيرة الأشعرى من فقدانه المبكر لأبيه، واقتران أمه بشيخ معتزلة البصرة فى عصره المشار إليه فى مطلع الرواية والذى صار للأشعرى منذئذ لا مجرد إمام طريقة فى الكلام تتعالى «بالعقل» بل و«أباً بديلاً» تتفاعل تداعيات حضورة الجارح فى أعماق «النفس» إنما يحيل إلى أزمة دفينة ظلت تتفاقم(٥) حتى بلغت ذروتها فى المشهد الأخير أعنى مشهد انخلاعه من ثوبه على منبر المسجد إنها أزمة - أو بالأحرى عقدة - احتلال مكان «الأب» الذى قام به «الجبائى»

بزواجه من «الأم» والتى ظلت تنطوى عليها نفسه حتى بلوغه الأربعين التى تمكن عندها من القتل الرمزى لهذا الأب الدخيل. ولعله ليس ثمة من تفسير جدى لإنخع «الأشعرى» الأعنف عن الاعتزال بعد أن صار إماماً له بحسب الرواية إلا بوصفه تمثيلا لهذا القتل الرمزى لذاك الأب – الدخيل (الجبائى) وهو تفسير يكتسب قيمة مضاعفة من قدرته على استيعاب كل ما قيل من مبررات(٦) لهذا الانخلاع باعتبارها من قبيل «المناسبات» التى تطفو على سطح هذا العامل الحاسم الذى يحفزها فى العمق. فإذ تماهى «الاعتزال» فى لاوعى الأشعرى – وكان ذلك لازماً – مع هذا الأب – الدخيل فإن ما استخدمه فى خطبة انخلاعه عن «الاعتزال (المتماهى فى اللاوعى مع هذا الدخيل) من مفردات الفضح والوصم والإدانة لم تكن إلا قتلاً رمزياً – لا دموياً – للأب وهو القتل الذى تتأكد دلالته من خلال تأكيد الأشعرى – الذى يفتقد إلى مبرر ظاهر – فى نفس خطبته على انتسابه لأبيه الأصيل (فلان ابن فلان) فيما يبدو كأنه التأكيد على موت الأب – الدخيل من خلال هذا الاستدعاء للأصيل.

والحق أن هذه السيكولوجيا أعنى سيكولوجيا القتل الرمزى هى ما يمكن أن يفسر كل عناصر رواية الانخلاع الذى لم يقف – ودائماً حسب الرواية – عند حد الإعلان بأنه تائب مقلع عن مذهب المعتزلة وكاشف لفضائحهم بل وأضاف إلى ذلك إنخلاعه من ثوبه مطوحاً به بعد تمزيقه فيما يبدو، وهو الفعل الذى لا يمكن اعتباره مجانياً أو خال من المعنى أبدا إن معناه الكامن يتأتى من أن ما يبدو فضحاً ووصما (وهو المعادل للقتل القولى) لم يكن كافيا لإبراء الأشعرى من جرحه الغائر الكامن بل إن رغبته الدفينة قد ظلت تتوق إلى قتل (فعلى) لا يطيقه ولا يقدر عليه لكن ما لا يقدر عليه الوعى من القتل الفعلى لابد أن يجد لنفسه مخرجاً ولو على نحو رمزى ومن هنا ذلك الانخلاع من (الثوب) الذى يبدو معادلاً كاملاً (للأب) وإذن فإنها سيكولوجيا الإحلال ثانية وأعنى إحلال «الثوب» محل «الأب» الذى كان قد تماهى مع الاعتزال قبلا والحق أن الإحلال التخييلى للثوب محل الأب مما يبدو ممكناً وقابلا للفهم تماما وذلك مع الوعى بحقيقة تماثلهما فى آداء نفس الدور الوظيفى الذى يتمثل فى إشباع حاجات الستر والحماية على كلا المستويين النفسى والجسدى ومن هنا إمكانية أن يحل الواحد منهما محل الآخر وهى الإمكانية التى يسرت للوعى إشباع رغبة القتل الفعلى الكامنة فى اللاوعى وأعنى أنه إذا كانت الرغبة الكامنة هى القتل الفعلى للأب المعتزلى – الذي احتل مكان الأب الأصلى فإن الوعى عبر آلية الاحلال قد راح يتسامى بهذا القتل الذى يعجز عنه فعليا فجعله قتلا رمزياً للثوب عبر تمزيقه وتطويحه وبهذا تكتمل دائرة قتل الأب (قولا) عبر مماهاته مع الاعتزال و(فعلا) عبر الاحلال الرمزى له فى الثوب.

وإذ يبدو أن هذه السيكولوجيا الخلاصية التى اتسعت لضروب من القتل القولى والفعلى – لكنه يبقى قتلا رمزياً على أى حال – قد اقتضت ضرورة التغطية عليها بما يتسامى على دنس اللاواعى والمكبوت بل ويتعالى إلى عالم القداسة والملكوت فإن ذلك – بالضبط – هو ما تكفلت به تلك الرواية التى تحكى عن مبدأ رجوعه «أنه كان نائماً فى (شهر) رمضان فرأى

النبى (صلى الله عليه وسلم) فقال له يا علي: أنصر المذاهب المروية عني، فأنها الحق فلما استيقظ دخل عليه أمر عظيم ولم يزل مفكراً مهموما من ذلك وكانت هذه الرؤية فى العشر الأول فلما كان العشر الأوسط رأى النبى صلى الله عليه وسلم فى المنام ثانياً فقال: ما فعلت فيما أمرتك به؟ فقال يا رسول الله وما عسى أن أفعل وقد خرجت للمذاهب المروية عنك محامل صحيحة فقال لي: انظر المذاهب المروية عنى فإنها الحق فاستيقظ وهو شديد الحزن والأسف وأجمع على ترك الكلام واتباع الحديث وملازمة تلاوة القرآن فلما كانت ليلة سبع وعشرين وكان من عادته سهر تلك الليالى أخذه من النعاس مالم يتمالك معه السهر، فنام وهو يتأسف على ترك القيام فيها فرأى النبى (صلى الله عليه وسلم) ثالثا فقال له: ما صنعت فيما امرتك به؟ فقال: تركت الكلام يا رسول الله ولزمت كتاب الله وسنتك فقال له: أنا ما أمرتك بترك الكلام إنما أمرتك بنصرة المذاهب المروية عنى فإنها الحق قال فقلت: يا رسول الله كيف أدع مذهباً تصورت مسائله وعرفت دلائله منذ ثلاثين سنة لرؤيا قال فقال لي: لولا أى أعلم أن الله يمدك بمدد من عنده لما قمت هناك حتى أبين لك وجوهها فجد فيه فإن الله سيمدك بمدد من عنده فاستيقظ وقال: ما بعد الحق إلا الضلال. وأخذ فى نصرة الأحادث فى الرؤية والشفاعة وغير ذلك(٧).

وحتى مع صرف النظر عما تنطوى عليه هذه الرواية من إضطراب ظاهر يتكشف عنه ما يكاد أن يكون تناقضاً بين إجماع الأشعرى على ترك الكلام بعد الرؤيا الثانية وجوابه على النبى – بالتالى – فى بدء الرؤيا الثالثة بأنه قد ترك الكلام بالفعل وبين سؤال للنبى فى نهاية هذه الرؤيا: كيف أترك مذهباً تصورت مسائله وعرفت دلائه؟ وهو الاستفهام الذى لا ينطوى على مجرد الاستنكار لترك الكلام بل والاستصغار لشأن الرؤيا – فإن الدور الوظيفى الذى تلعبه هذه الرواية بإمتياز ملفت فى إضاءة قراءة الرواية الأولي، يجعل حضورها مركزياً فى سياق هذا التحليل إذ يبدو – وللمفارقة – أن هذه الرواية قد راحت من حيث تقصد إلى التعالى بأصل إنخلاع الأشعرى إلى عالم الملكوت تؤكد على نحو كاسح قراءته بوصفه إنعكاساً لسيكولوجيا اللاوعى المكبوت وأعنى من حيث إن آلية الوعى فى التحرر من الاحساس بالخطيئة الناتج عن انفلات اللاوعى المراد كبته لم تكن إلا إنتاج المزيد من التسامى والعلو إلى حد المخايلة ببلوغ مقام النبوة.

والحق أن قراءة لهذه الرواية لتتكشف عن ضروب من المخايلة تستهدف تكريس التوازى كاملا بين كل من الأشعرى والنبى وذلك ابتداء من ظهور النبى للأشعرى ثلاثاً فى الرؤيا «التى هى – حسب حديث للنبى– جزء من ست وأربعين جزءاً من النبوة وفى شهر رمضان الذى أنزل فيه القرآن وبما يسمح بتحقيق مخايلة التطابق مع تجربة النبى نفسه حين تنزل عليه جبريل بالوحى لأول مرة عند اعتزاله فى غار حراء بينما جرى ذلك للأشعرى وهو معتزل فى بيته فإذا ظل جبريل يسأل النبى ثلاثاً أن إقرأ بينما النبى وقد أخذته المفاجأة

والدهشة، لا يجد ما يرد به إلا: ما أنا بقارئ(٨) فإن النبى (وقد حل محل جبريل) وقد راح يسأل الأشعرى (الذى أخذ مكان النبي) ثلاثا أيضاً أن «أنصر المذاهب المروية عنى فإنها الحق» بينما الأشعرى يرد – مأخوذا بالحيرة وما عسى أن أفعل؟ وبمثل ما أن حيرة النبى قد زالت حين أجابه جبريل: «اقرأ باسم ربك الذى خلق» فإن تردد الأشعرى قد ارتفع تماما حين طمأنه النبى بأن الله سيمده من عنده وبما يحيل إلى تمثل حضور «الله» فى تلك المخايلة أيضا. ولكى تكتمل المخايلة فإن كاتبى سيرة الأشعرى قد أبوا إلا أن يحققوا هذا الظهور النبوى للأشعرى فى تلك الرؤى التى تشبه الوحى عند سن «الأربعين» بمثل ما أن الوحى قد تنزل على النبى عند نفس اللحظة العمرية بالضبط بل أن الأمر يبلغ مداه حقا حين يلح هؤلاء على تكريس نفس المخايلة بين (عبد المطلب) جد النبى من جهة وبين (أبى موسي) جد الأشعرى من جهة أخري. فإذ تلح مصادر السيرة أن جد النبى (عبد المطلب) قد كان موضوعا لاختيار إلهى يستفاد منه فى التأكيد على الاصطفاء المسبق للنبى(٩) فإن ذلك هو ما أصر عليه كاتبو مناقب الأشعرى بالمثل وذلك حين صاروا إلى أنه لما نزلت (فسوف يأتى الله بقوم يحبهم ويحبونه) قال رسول الله صلى الله عليه وسلم «هم قوم هذا» و«ضرب بيده على ظهر أبى موسى الأشعرى(١٠).

وهكذا فإن الرجل – بل وقومه – قد كانوا موضوعاً لحب إلهى مخصوص، وهو من نوع الحب الذى سيتوارث فى من «سيخرج من ذلك الظهر فى تاسع بطن، وهو الشيخ «أبو الحسن»(١١) ومن هنا أن الأشعرى قد أصبح – بمثل ما كان النبى أيضا – موضوعاً للإشارة والبشارة(١٢) وإذن فإنه التوازى بين النبى والأشعري، سيرة وتجربة معاً الأمر الذى يعنى أنه التعالى فى أعلى صورة يمارسه الوعى صعوداً من دنس الكبت وظلمات اللاوعى إلى معارج القدس وقبوضات الرؤيا ومخايلات الوحي. وهكذا فإن جذر هذه الرواية يكمن فى أن الإحساس بالخطيئة أعنى خطيئة القتل الذي مورس بحسب الرواية الأولى قد ظل يثقل على الضمير ويشقيه ومن دون أن تخفف من وطأة هذا الإحساس بالشقاء حقيقة أنه كان قتلا رمزياً (بالقول أو بالفعل) وبالطبع فإنه لم يكن للوعى أن يترك الضمير يشقى بهذا الاحساس الثقيل فراح يسعى إلى تحريره من وطأته عبر التعالى بفعل القتل (الذى هو رمزى فى كل الأحوال) من كونه خطيئة إلى اعتباره اصطفاء وفضيلة من عالم علوى نورانى يكرر – أو يكاد – تجربة الوحى النبي. والحق أن ثراء هذه الرواية وهو الأصل فى مركزية حضورها فى التحليل إنما يتأتى من قدرتها التفسيرية السخية التى تجعلها تتسع لما يبدو وكأنه السعى إلى حجب الجذر الأعمق لإنخلاع الأشعرى عن الاعتزال وستره إلى إبراء ضميره الذى يشقى بإحساسه المثقل نتيجة فعله ثم إلى توظيف التماثل الذى تقيمه بين كل من الأشعرى والنبى فى تحقيق هيمنة الأشعرية وتثبيت سيادتها التى لم تزل تتمتع بها للآن وذلك ابتداء من قداسة (النبوى) تنسرب إليها.

وهكذا يئول التحليل إلى أن السيكولوجى (أو إنفلاتات اللوعى)، وليس العقلى (أو تحولات الوعي) هو الأصل فى انخلاع الأشعرى عن الاعتزال. ولأن سيكولوجيا الكبت لا تعرف إلا الإنتقام والثأر، وليس أبداً التوسط والفهم فإن عمل الأشعرى اللاحق لإنخلاعه لم يكن إلا نوعاً من الانتقام بالفعل. ولسوء الحظ فإنه كان ثأرا من العقل الذي استحال – بحسب آلية الإحلال – إلى رمز لرأس الاعتزال الذى احتل مكان الأب، وأعنى به أبى على الجبائى.

ولعل الأشعرى لم يجد فى سعيه وراء شىء ينتقم به من هذا (العقل) إلا نقيضه الكامل وأعنى به طريقة الفقهاء والمحدثين أو ما أسماه بطريقة الاستدلال بالأخبار فراح ينسرب بها كاملة إلى علم الكلام.

من «سيكولوجيا الانخلاع» «إلى إنسراب» «الإبستمولوجيا» الفقهية إلى علم الكلام:

إذا كان انخلاع الأشعرى قد ارتبط – حسب ما تبدى آنفاً – بسكيولوجيا تتحكم فيها الرغبة الدفينة فى الانتقام والثأر من المعتزلة، فإن ذلك قد حدد حقيقة كونه انخلاعاً ليس فقط عن «جميع ما كان يعتقده من مذاهبهم» حسب تعبيره بل – وهو الأهم – عن طريقتهم الابستمولوجية فى الاستدلال أيضا. ومن هنا إمكان القول بأن ضغوط السيكولوجيا قد آلت على نحو ما إلى اتساق ابستمولوجى واضح وأعنى من حيث ما تأدت إليه من استحالة الإنخلاع عن عقائد الاعتزال إلى عقائد اللف مع الاحتفاظ بطريقة الاستدلال المعتزلية فى نفس الوقت. بل إن الأمر قد آل إلى ما يمكن اعتباره تأسيساً لطريقة السلف فى علم الكلام، وعلى النحو الذى أدى إلى الاتساق الكامل بين العقيدة والطريقة، وهو الإتساق الذى لن يستمر مع اتباعه، ولكن تحت ضغوط الابستمولوجيا هذه المرة.

فإذ راح الأشعرى «يدفع للناس – على قول السبكى – ما كتبه على طريقة الجماعة من الفقهاء وأهل الحيث (أو السلف) فإنه قد بدا منشغلا كليا فى هذا الذى دفعه للناس بالكتابة (علي) الطريقة، وليس بالكتابة (عن) الطريقة إذ تكاد تخلو نصوصه التى تعد تأسيسية حسب كثيرين من طرح مفصل ومنظم لطريقته فى الاستدلال. وهكذا فإن «الإبانة عن أصول الديانة» الذى يكاد – من مجرد عنوانه – أن يكون نصه المؤسس فى علم الكلام أو «أصول الديانة» لا ينطوى على ما هو أكثر من «إبانة قول أهل الحق والسنة» وتمييزه عن «قول أهل الزيغ والبدع» (وهو القول الذى سيكرس له نصه «اللمع») ومن دون أن ينطوى أي من النصين على قول فى إبانة «الطريقة» التى سوف يدشن بها إبانته لقول أهل الحق والسنة إن ذلك يعنى أن الأمر فى كلا النصين يتعلق بتدشين القول فى «عقائد أهل الحق» مع السكوت عن القول فى «الطريقة» المؤسسة لهذا القول وأعنى أنها الكتابة (علي) الطريقة وليس (عن) الطريقة.

وإذا كـان الطابع التـأسـيـسـى للنصـوص إنمـا يرتبط بمـا تنطوى عليـه من تدشين «طريقـة» تؤسس لقول مغاير فى حقل ما(١٣) فإنه لابد من المصير إلى نص الأشعرى المؤسس حقا إنما هو ذلك الذى ينطوى على التفكير فى «الطريقة» التى دشن بها قوله المغاير فى العقائد. وإذ يبدو أن الأشعرى قد تجاوز فى نصه المغمور «رسالة إلى أهل الثغر» حدود الكتابة فى العقائد على طريقة السلف إلى إبانة القول فى تلك الطريقة نفسها فإنه يمكن اعتبار هذا النص- رغم كونه الأقل ذيوعاً - هو نصه المؤسس حقا ولعل السعى فى هذا النص إلى إبانة القول فى الطريقة التى يؤسس بها لعقيدته إنما يتأتى من طابعه البنائى وليس النقضى وأعنى من حقيقة أن الأشعرى قد أفرده لإبانة أصول ديانته أو عقيدته ولكن من دون أن يبلور هذه الإبانة - كعهده فى نصيه الآنفين - فى سياق مساجلة الخصم ونقضه ومن هنا كان مضطرا لأن يؤسس لعقيدته قوائمها التى تعتمد عليها بعد أن كانت تقوم قبلا على قوائم نقض الخصم. واللافت أن «طريقة» الخصم وليس «عقيدته» مثلما كان الأمر قبلا سوف تكون هى موضـوع النقض فى هذا النص وبما يعنى أنه القـول فـى «طريقـتـه» وفى طريقـة الخـصم أيضـا ولعل نقطة البـدء فى «الإبانة عن أصـول الطريقـة» - أعنى طريقـة الأشعرى - تنطلق مما صرح به «السبكى» من أن كل ما كتبه (الأشعرى) - بعد واقعة انخلاعه - قد جاء على طريقة الجماعة من الفقهاء التى يبدو أنه قد تبناها كاملة كأصول ومفاهيم إذ يلاحظ أنه قد افتتح قوله المغاير فى «الإبانة» بتسريب صريح للأصول التى يفكر بها الفقهاء إلى حقل الكلام ومن هنا ما رد به على محاوره المتخيل حين سأله: «قد أنكرتم قـول المعتزلة والجهمية والحرورية والرافضة والمرجئة فعرفونا قـولكم الذى به تقولون وديانتكم التى بها تدينون بأن قولنا الذى نقول به وديانتنا التى بها ندين التمسك بكتاب الله ربنا عز وجل وبسنة نبينا (صلى الله عليه وسلم) وما روى عن السادة الصحابة والتابعين وأئمة الأحاديث (الإجماع) ونحن بذلك معتصمون وبما كان يقول به أبو عبد الله أحمد بن محمد حنبل نضر الله وجهه ورفع درجته وأجزل مثوبته قائمون ولما خالف قوله مخالفون(١٤) وإذن فإنها أصول الفقهاء يستدعيها الأشعرى لكنه يبدو أن طبيعة الحقل المعرفى الكلامى قد فرضت عليه أن يستدعى منها ثلاثة فقط هى الكتاب والسنة والإجماع وأما الاجتهاد فإنه قد غاب لأن الأشعرى لم يجد له مكاناً إلا فى «أصـول الأحكام» لا «أصول العقائد» فإذا لم تجد عند أحد من صحابته (أى النبي) خلافاً فى شىء مما وقف - عليه السلام - جماعتهم (عليه من الحجج) ولاشك فى شىء منه ولا زيادة على ما نبههم عليه من الحجج بل نصوا جميعا على ذلك وهم متفقون لا يختلفون فى حدثهم ولا فى توحيد المحدث لهم واسماؤه وصفاته وتسليم جميع المقادير إليه.. لما قد ثلجت به صدورهم وتبينوا وجه الأدلة التى نبههم عليها وإنما تكلفوا البحث والنظر فيما كلفوه من الاجتهاد فى حوادث الأحكام عند نزولها بهم وحدوثها فيهم وردها إلى معانى الأصول التى وقفهم عليها ونبههم

بالإشارة على ما فيها فكان منهم فى ذلك ما مثل إلينا من طرق الاجتهاد التى اتفقوا عليها وطرق الاجتهاد التى اختلفوا فيها(١٥) وإذ لا مجال - هكذا - لأى اجتهاد فى أصول العقائد بل هو الاجتهاد فى حوادث الأحكام بردها إلى معانى الأصول فإنه لا محل للدعوى بأن «ابن حنبل» هو المعادل فى نص الأشعرى للاجتهاد (١٦) إذ الحق أن «ابن حنبل» لا يحضر فى نص الأشعرى كصاحب اجتهاد بل كصاجب موقف تآدى به إلى أن يكون ضحية سياسية لنفس الخصم القاسى الذى كان الأشعرى هو ضحيته السيكولوجية.

والحق أن الاجتهاد كان لابد أن يغيب تماما عن أصول الأشعرى لأنه إذا كان معنى الاجتهاد فى المجال الفقهى الذى خضع له الأشعرى تماما بعد انخلاعه وهو معنى «القياس» بحسب الشافعى والذى هو ما طلب بالدلائل على موافقة الخبر المتقدم من الكتاب والسنة(١٧) أو بلغة الأشعرى نفسه رد حوادث الأحكام إلى معانى الأصول فإنه يستحيل تماما حضور مثل هذا القياس فى المجال الكلامى لأنه لا مجال فيه لحوادث ترد إلى معانى الأصول بل إنها الأصول - على العكس - هى ما بدا أنه يرد إلى الحوادث فيه وإذ يبدو هكذا أن القياس يشتغل فى المجال الكلامى على نحو مغاير تماما لاشتغاله فى المجال الفقهى فأنه قد بدا للأشعرى من قبيل الاشتغال الفاسد وذلك من حيث يئول إلى تأويل للعقائد يجاوز بها مضمونها الذى يصرح به ظاهر الأخبار أن هذا الرد للأصول إلى الحوادث هو ما آل - بحسب الأشعرى - إلى أن كثيرا من الزائغين عن الحق من المعتزلة وأهل القدر (قد) مالت بهم أهواؤهم إلى تقليد رؤسائهم ومن مضى من أسلافهم فتآولوا القرآن (والأخبار) على آرائهم لم ينزل به الله سلطاناً ولا أوضح به برهانا ولا نقلوه عن رسول رب العالمين ولا عن السلف المتقدمين(١٨).

ومن هنا فإن ما صار إليه المعتزلة من أنه لو كان (الله) تعالى يرى بالبصر لوجب أن يجوز أن يكون فى جهة إما بنفسه وإما بمحله وذلك مستحيل عليه يبين ذلك أن الواحد منا كما يحتاج إلى حاسة البصر فى الرؤية فكذا يحتاج إلى أن يكون ما يراه مقابلا لحاسته، إما بنفسه وإما بمحله وكذلك متى أراد أن يرى ما لا يقابله يستعين بالمرآة فتصير مقابلته لها كمقابلته لبصره(١٩) إنما هو من قبيل رد الأصل (وهو رؤية الله هنا) إلى الحوادث متمثلة فى «الواحد منا» الذى هو فى الأصل فى قياسهم فتأولوه على نحو خالفوا معه - بحسب الأشعرى طبعا - روايات الصحابة رضى الله عنهم عن نبى الله صلى الله عليه وسلم فى رؤية الله عز وجل بالأبصار. وقد جاءت فى ذلك الروايات من الجهات المختلفة وتواترت بها الآثار وتتابعت بها الأخبار (٢٠) بل أن الأشعرى قد مضى إلى أن الأمر لا يقف عند مجرد مخالفة «أخبار» النبى بل يتجاوز إلى التعدى على دوره وإلى حد إبطاله وأعنى من حيث ما تآدى إليه هذا الاجتهاد / القياس من استئناف أدلة غير التى نبه النبى عليه(٢١) وبما ينطوى عليه ذلك من افتراض أن أحدا أعلم من النبى وهذا مما لا يدعيه مسلم(٢٢) إذ من

المستحيل أن يأتى بعد النبى (أى النبي) أحد بأهدى مما أتي، أو يصلوا من ذلك إلى ما بعد عنه عليه السلام(٢٣) وبالطبع فإن تصور إمكان ذلك إنما ينطوى على دفع الرسل وانكار الأنبياء ومن هنا ما صار إليه الأشعرى من أنه «إنما صار من أثبت حدث العالم والمحدثة له من الفلاسفة إلى الاستدلال بالأعراض والجواهر لدفعهم الرسل وإنكارهم لجواز مجيئهم»(٢٤) وهكذا يكاد ينتهى الأشعرى إلى أن «طريقة» تقوم على إبطال الأخبار لابد أن تئول إبطال النبوة نفسها.
مضمونها الذى يتمحور حول «النص» الأمر الذى تآدى بالأشاعرة أو كاد إلى تخوم البناء الشيعى للإمامة، وهو ما يحتاج إلى مزيد بيان.

الهوامش:

١) ابن خلدون : المقدمة (دار الجبل) بيروت بدون تاريخ ص ٥٠٤

٢) انظر : أبو حنيفة: الفقه الأكبر ، بشرح الملا على القارئ دار الكتب العلمية ، بيروت ط١، ١٩٨٤، الرازي: مناقب الإمام الشافعى تحقيق أحمد حجازى السقا (مكتبة الكليات الأزهرية) القاهرة ط ١٩٨٦ أحمد ابن حنبل : الرد على الزنادقة والجهمية ضمن كتاب: على سامى النشار وعما الطالبى : عقائد السلف (منشأة المعارف) الإسكندرية ١٩٧٠ ص٥٣ – ١١٢

٣) ابن خلدون: المقدمة (سبق ذكره) ص ٥١٤ أنظر كذلك: محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربى (المركز الثقافى العربى ببيروت – الدار البيضاء ط٤ ١٩٩١ ص ١١٨.

٤) السبكي: طبقات الشافعية الكبرى تحقيق محمود الطناحى وعبد الفتاح الحلو جـ٣ (دار إحياء الكتب العربية) القاهرة بدون تاريخ ص ٣٤٧ – ٣٤٨ وأنظر أيضا: أبو الحسن الأشعرى : الإبانة عن أصول الديانة تقديم وتحقيق فوقية حسين محمود دار الكتاب للنشر والتوزيع) القاهرة ط٢،١٩٨٧،ص ٣٧ من المقدمة.

٥) يرجح بروكلمان – مثلا – أن الأزمة قد استمرت مدة طويلة تقرب من العشرين عاما : أنظر : المصدر السابق ص ٣١.

٦) خص الأب آلار آراء بعض الباحثين فى تحوله (الأشعرى) عن الاعتزال فقال إن ماكدونالد يرى أن بيئته العامة ببغداد – حيث كان يغلب الاتجاه الحنبلى – هى التى دفعته إلى الخروج من الاعتزال كما أثبت رأى «واط» الذى صرح بأن السبب هو غيرة الأشعرى من أبى هاشم ابن أبى على الجبائى (زوج أمه) ومن الآراء فى تبرير التحول ما يعتمد على الرأى الذى ساد عن الجبائى فى أخريات أيامه وسوء نظرة السلطة الحاكمة إليه بسبب صداقته للشيعى أبى سهل بن نوبخت اعتماداً على ما ذكره ما سينيون . كما أثبت رأى الاهوازى الذى يرد تحوله إلى أنه خشى ألا يرث أحد أقاربه بعد وفاته بسبب اعتزاله وأنه

أيضا خرج عن الاعتزال لاكتشافه أنه لم يوصله إلى مكانه عليا بين الناس تناسب ما كان يصبو إليه أنظر: المصدر السابق ص ٣٢.

٧) السبكى : طبقات الشافعية الكبري، ج ٣ (سبق ذكره) ص ٣٤٨ – ٣٤٩.

٨) النيسابورى: أسباب النزول (مكتبة المتنبي) القاهرة دون تاريخ ص ٩.

٩) ابن هشام : السيرة النبوية تحقيق مصطفى السقا وإبراهيم الأبيارى (وآخر)، (مكتبة البابى الحلبي) القاهرة ط٢، ١٩٥٥ القسم الأول ص ١٤٣ – ١٤٥

(١٠) ابن عساكر: تبين كذب المفترى فيما نسب إلى الإمام أبى الحسن الأشعري، نشرة القدسى (مطبعة التوفيق) دمشق ١٣٤٧هـ ص٧٩.

١١) السبكى: طبقات الشافعية الكبرى ج٣ (سبق ذكره) ص ٣٦٣.

١٢) المصدر السابق – نفس الصفحة.

١٣) ومن هنا أن مقدمة ابن خلدون هى نص تأسيسى بامتياز لا من حيث تقدم قولا جديدا فى التاريخ وإنما من حيث تنطوى على قول فى طريقة جديدة فى القول التاريخى إذ الحق أن مضمون القول الخلدونى فى التاريخ لا يكاد يخرج عن المضمون الذى عالجه المؤرخون المسلمون قبله ومن هنا أن الطابع التأسيسى لنصه إنما يتآتى مما دشنه من طريقة جديدة فى القول التاريخى.

١٤) أبو الحسن الأشعرى: الإبانة عن أطول الديانة (سبق ذكره) ص ٢٠.

١٥) الأشعري: رسالة إلى أهل الثغر تحقيق عبد الله شاكر الجندى (مؤسسة علوم القرآن) بيروت ط ١٩٨٨، ص ١٧٨ – ١٧٩.

(١٦) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربى (سبق ذكره) ص ١١٧.

١٧) الشافعى : الرسالة تحقيق أحمد محمد شاكر (دار المصطفى) القاهرة ١٩٣٩، ص ٣٩ – ٤٠.

١٨) الأشعري: الإبانة عن أصول الديانة (سبق ذكره) ص ١٤.

١٩) القاضى عبد الجبار: المختصر فى أصول الدين ضمن : محمد عمارة (محقق) : رسائل العدل والتوحيد جـ١ (دار الشروق) القاهرة ط٢، ١٩٩٨، ص٢٢١.

٢٠) الأشعرى : الإبانة عن أصول الديانة (سبق ذكره) ص ١٤.

٢١) الأشعري: رسالة إلى أهل الثغر (سبق ذكره) ص ١٨٢.

(٢٢) «فلو» كانت الرؤية مستحيلة على ربنا تعالى كما زعمت المعتزلة ولم يعلم ذلك موسى صلى الله عليه وسلم (بدليل أنه سأل ربه: «رب أرنى أنظر إليك») وعلموه هم لكانوا على قولم أعلم بالله من موسى (ص) وهذا مما لا يدعيه مسلم: «أنظر: الأشعرى : الإبانة عن أصول الديانة (سبق ذكره) ص ٤١ – ٤٢.

٢٣) الأشعري: رسالة إلى أهل الثغر (سبق ذكره) ص ١٨٢.

٢٤) – المصدر السابق، ص ١٩١.

الديوان الصغير

قصائد ضد التطرف

تقديم:

عيد عبد الحليم

فى ظل ما يتعرض له المجتمع المصرى من هزات عنيفة على المستوى الاجتماعى والسياسى ، يصبح للفن والأدب دور رئيسى فى تحريك المياه الراكدة من خلال إحياء ثقافة المقاومة، فالفنان ليس أداة إصلاح مباشرة للجماعة وإنما أداة توجيه ورصد وكشف وإضاءة ، فمن غير المعقول أن يعيش بعيداً عن قضايا مجتمعه، فالأديب صاحب رسالة ونزعة إنسانية عميقة المغزى، فالأصل فى أى ثقافة أو فى أى فن تجود به قريحة الفنان يتماس بطريقة أو بأخرى مع فعل المقاومة وإن اختلفت المسميات وأدوات التعبير.

ومع صعود الهجمة الإرهابية اتتارية ضد المواطنين العزل والتى لم ينج منها – أيضاً – المبدعون والمفكرون، والتى استهدفت تصفية المجتمع بالقتل، من خلال الأفعال الإرهابية المتكررة، بات على الثقافة المصرى أن تنهض من كبوتها لترتدى ثوب المواجهة لكل تيارات الزيف ومحو الوعى.

وفى ديواننا الصغير فى هذا العدد أردنا أن نحقق هذا الجانب من خلال مجموعة من القصائد المتميزة التى تؤكد على أن الإبداع مازال قادراً على المواجهة، وأن يكون حائط صد فى وجه أعداء الحرية،

شفق على سور المدينة

إلى «فرج فودة»

شعر :

أحمد عبد المعطى حجازى

دمه الذى أهريق فى أقصى المدينة
وردة
قامت من الرمل الذى مطر البلاد
دمه دم الطمى المعذب تحت عصف
الريح
صرختنا الأخيرة
جرحنا المفتوح فى هذا السواد
دمه من الشمس الأسيرة خصلة من
شعرها
شفق على سور المدينة راعف قانٍ
يرد ظلام يأجوج ومأجوج
تألق جمرة ياقوتة
ستظل تشهق فى الرماد
إلى نهاية ما يكون من الخراب
إلى القيامة والمعاد

همج رمت بهم الصحارى جنة
المأوى.
تهر كلابهم فيها، وتجأر فى المدى
قطعانهم
يمشون فى سحب الجراد
كأن أوجههم لغربان،
وأعينهم لذؤبان،
وأرجلهم لثيران،
يدوسون البلاد،
ويزرعون خرابهم فى كل واد
رمل منازلها
حدائقها وكانت للظلال الخضر
كانت لليمامة فى الضحى الساجى،
وكانت للزنابق والأقاح
صارت خرائب سبخة يتصاعد
الكبريت والقطران فيها
رمل شوارعها، مقاهيها، صدور
نسائها، صحف الصباح
رمل غريب يرتعيها
متناسل كالسوس ينخر فى البلاد
وساكنيها
رمل مدائنها، قراها
نهرها المولود من خطو الربيع على
التلال البكر
من قوس سماوى تحدر واستراح
على فراش الأرض،
من ضرع إلهى تدلى فوق أفواه
الخليقة. نهرها

فرس السماء، براقها القزحى
سارق عشبها للناس،
خر محاصراً بالرمل، مسفوحاً على
وجه البطاح
رمل أهلتها، منارتها، نجوم سمائها
رمل،
وأهلوها الذين تصحروا
صاروا دمى محشوة بالرمل ترحل
فى اليباب،
تجوبه تيهاً فتيها
من يشترى هذى الدمى
من يشتريها؟

أبناء أوزوريس !
ما شجر أفاء على ثرى إلا وفيه من
أبيهم خفقة
ماقصعة للخبز، ما إبريق ماء ليس
فيه حنية من ضلعه!

أبناء أوزوريس صاروا لليباب،
وجوههم، وأكفهم،
أهداب أعينهم، أصابعهم، لحاهم
خبزهم رمل، خطاهم فى الغدو وفى
الرواح
أبناؤهم وبناتهم رمل مباح!
وأنا الذى كحلت عينى من صبا
ذات العماد
أقلب الطرف الحسير بها،
وأنشج ليس تسعفنى دموعي
فى كل ركن لى من الذكرى بكاء،
تحت كل شجيرة قبلت ورداً ناعماً
وشربت كأساً فاغماً،
ومشيت مختالاً يطاوعنى النديم،
ويرتمى زبد الليالى خلف أذيالي،
وأوغل فى التألق والسطوع
يا ليت أنى أستطيع.
إذن وضعت مكان ما ينهار من
أجرة أو شرفة
ضلعا سويا من ضلوعى
إرم التى لم يبن بانٍ مثلها
كانت، ولم تك بعد عاد
كانت لفلاحين، ملاحين، عشاق،
بناة، مطربين، مؤذنين
لا للطغاة الهالكين
كانت كأن قصيدة خرجت من
الكلمات، فهى مدينة
نهر يضاجع ربوة
تنجاب رغوته السخية عن حدائق
ذات أعناب،
منازل ذات أقمار، مدي
كون من الأحلام والرغبات
إيقاعات أجساد مسهدة تطير

بأمسيات الصيف،
حين يطيب فى الصيف السهاد
صرخات ميلاد، وأغنيات عرس
دورة سـحـرية يتـعـانق الأحـيـاء،
والأموات فيها،
والأجنة، والسنون الخضر، والسود
الشداد
إرم التى لم يبن بانٍ مثلها
من يفـتـديهـا الآن، وهى تئن تحت
الرمل،
من يعطى لسيدة البلاد ذراعه؟ من
يفتديها؟
دمه الذى أهريق فيها
دمه نهاية قاتليه وقاتليها
دمه ولادتها الجديدة، صرخة
طافت على إرم تناديهـا، وتمسح
خوفها عنها،
وتمسح عن بنيها
دمه عبارته التى صدقت فساوت
روحه
صارت كلاماً خالقا
صارت دماً يرفض من قلب المداد
يا أيها الرمل ارتحل!
يا أيها الرمل ارتحل!
واذهب لشأنك يا جراد!
إرم الجديدة من دم الكتاب تولد،
من كلام الشاعر المنفى عنها يوم
عاث بها الفساد
وعربدت فيها الطغاه

الآن أصبح للعبارة أن تسير على
الشفاه
فتنحنى شم الجباه!

الذبح والسكين

إلى نجيب محفوظ

شعر: فاروق شوشة

فى البدء كان الذبح والسكين!
فهل تحسست عروق الرقبة؟
وهل تعقبت دماء فى الثرى منسكبة
وخافقاً منسحقاً..
ينساب كالبخار صاعداً من الوتين؟
وخيط ماء من بكاء الروح
من تململ الشجون
فى الفرائص المشتبكة!
القشرة التى ظلت تخالس الوجوه
ساعة من الزمان
سرعان ما تشققت..
وانحسر النقاب

فجلجلت شريعة الذئاب
وانطفأ السلام فى العيون!
يا أيها الشيخ الذى تئوده خطاه
الطعنة التى تخيرتك عمدتك بالدماء
وجمعت أنفاسنا المذعورة المضطربة
وشملنا البديد فى مآدب الكلام!
يا أيها الشيخ الذى تحمله عصاه
أى ظلام قابع يشقه ضياك؟
وأى عطر نافذ ينثره شذاك؟
وأى فصل فى رواية الحياة
لم يزل هناك
الدرب مثلما عرفت
لا تظنه اشتبه
ومثلما وصفت
من سواك يعرف الداء المقيم
ملء النفوس الخربة
ومن سواك يسترد الآن وجهه
المضىء
من بين أكوام الوجوه الكذبة
منارة
لا تشحب الحروف عندها
أو تلتبس
فلم يعد يجدى تسكع على الضفاف
ولا تمسح فى حائط المبكى ولغوه
المبين
ولا انتظار البركات فى أكف الطيبين
الحالمين
فمنذ غاب الوحى عن سمائنا
وانبت حبله المتين
ما عاد يجدى أن يقال:
اشتعل الغاب
وعربد الجنون!

هل نحن ذابحوه؟
نحن المنافقين والأوغاد واللصوص
والقابعين فى رهان الخلط والتخليط
يفتون
ويعبثون
والمارقين فى دهاليز الكلام
أو مباخر النصوص
والباحثين عن شريحة من جثة
الوطن
ليصنعوا وليمة الذئاب
لعلها أن تشبع البطون!
والصامتين..
لم ينافحوا..
ولم يحركوا السكون..
لكنهم بدورهم، يراهنون!
....
فى البدء
كان الذبح والسكين
وفى الختام،

كلنا المضرج الطعين!

الحاكمية للنيل

إلى الكاتب : فرج فودة
وإلى الطبيب: برزى النحال
وجميع شهداء الإرهاب فى الأمس والغد،

شعر: حسن طلب

الأولوية لي
نحت بضفتى الأبجدية
واتخذت حروفها جندا
وأنفذت الجمل
الأولوية لي
وللأنهار ما قد يقرأ التاريخ فى آثار حولياتها
مما تسجله الضفاف عن الجفاف أو البلل
الأولوية لي
وللشهداء إرث الضفتين
وللخفافيش الجبل
هجموا على البرين لازاد تبقى لا ولا ماء لنشربه
هجموا على البرين كالـ...
هيهات، ليس كمثلهم شبه
النيل يذكرهم
فإن النيل يغفل ثم ينتبه
النيل يشتبه



يا نيل قد بدلت بعد الحال حالا
هجم الوباء عليك من كل الجهات
وساغ ماؤك للهاة
غنيمة بيضاء أو رزقا حلالا
هجموا وقد احفوا شواربهم
وزادوا فى اللحى طولا
فزادتهم نكالا
خطفوا عروسك، واستباحوا التاج
سوف يتوجون أميرهم، ويبرجمون
يجهزون وليمة ويزوجون الكركدن بها الغزالا
وبأبجديتك القديمة إنهم يستبدلون الآن: عاهات
وأموالاً موظفة، ووجها كالحاً وغبار تاريخ
وجيش منقبات خلف دجال مسيخ
واغتيالات
وآلهة مسيسة، ونهرا مالحا
ومخدرات واعتلالا
يا نيل كم بدلت بعد الحال حالا!
ما لم يكن ليئول منك إليك آلا!

●●

أقسمت بالملك

بالنور والحلك

بدورة الفلك

أن أستعيد لك

يا نيل منزلك

●●

وقف الشهيد هنا على أشيائه:

أشلاء عينة الدواء أجندة المرضي،

جـهـاز قـيـاس ضـغط الدم، فـضل ردائه

وقف الشهيد هنا، فودعنا

وكفكف أدمع الأيتام من أبنائه

ورمى على آثار قاتله بباقة جلنار

●●

هو أحد الناجين من النار

يطلب فى الدار الأخـــرى الولدان المرد له

والحور الأبكار

وكئوس الخمرة من أيدى الغلمان مع المقصورات

وتحت ظلال الأشجار

وأنا أحد الناجين من العار

ما أطلبه: رفع الغمة عن كل الأمة

من أهل الإسلام أو الذمة

فى هذا الشفق القاني

بيد الإنسان وفى تلك الدار

●●

هجموا فكان الجهل والمرض

أوكوا الرشاء على الدلاء

وخـوضـوا خلف الدليل، وقـايضـوا بالنيل واقترضوا شبهتهم..

هيـهـات، إن فـصـيلهم فى المعـجم انقرضوا

النيل يعرفهم

فإن النيل يبحث، ثم يفترض

النيل يعترض

●●

وقف الشهيد

وقف الشهيد هنا على أشلائه

وهنا سقط

وتلا على الأشهاد فاتحة النشيد:

يا نيل أحكمت الخطط

فرشت لك الصحراء شر حصيرة

فرصدت كل صغيرة لم تنس قط

ومكرت بالمستنقعات

فسرت من بحر الغزال

عبرت مرتفعات دنقلة القديمة

فى محاذاة الجبال

أدرت رأسك من بحـيـرات الجنوب إلى الشمال

مـررت من بين الجنادل، وانتـصـرت

على التلال
هدرت بالشلال
فانطوت الهضاب الصفر بين يديك
والوادى انبسط
حتى إذا ألفيت نفسك فى بحيرات الرمال
دعوت ربك وانطلقت
شققت دربك بين صحراوين
واخترت الوسط
وجعلت تبتكر التضاريس الجديدة:
إنها مصر التى انتظرتك
تنهض فى ضباب الكون واحدة.. وحيدة
اكتملت بها، أو اكتملت بك
الآن انتقلت من الغمام إلى الرخام
من الكلام إلى القصيدة
مصر - من صنعتك - قد نهض الشهيد على حدود ترابها
وهنا سقط
فدخلتها من بابها
وفصلت بين دم، ومتهم، بخط
وسألت: كيف الفصل بين دمين فى قلب العميد الصب
بين الشاهدين على الهوي: بر.. وشط؟!
مصر التى احتاجت إليك بقولها،
واحتجت
فستخرجت من أصداف قاعك درها
ونثرته فى الجو
فانعسكت على مرآة صفحتك السماء
تلألأ الشطان والبر استضاء
لقد نظمت بنات نعش، فانتظمن
ضممت بابة والنسيء إلى بؤونة فانضبط
فرششت أرضك بالندي
وزرعت فيها سرها
وسعيت بين الطيبين برحمة، والطيبات
جمعت كلتا الضفتين على نمط
ألفت من شتى الدماء عشيرة
ومن العشائر دولة
وبنيت مملكة ، فأرسيت البناء
ولم تزل
حتى رأيت دم العشائر يختلط
فأشعت فيها الأمن، واستخلفت فيها شعبها
أسست دينا واحدا للمسلمين وللقبط
وهتفت: إن الأولوية لي
لأول مرة ظهر الإله، فخيف قبل الموت من عدل الإله

وخيف بعد الموت
أول مرة صلى مصل للإله
أقيم بيت للإله
وطيف حول البيت
أول مرة صعد الدعاء إلى السماء،
وجاء
أول مرة وحى هبط
أفمحض نهر كنت؟
أنت مزيج خمر سال أم ماء فقط؟!



الحاكمية لي
وللكهان تحصيل الفوائد حسب
تفصيل القواعد
للعقائد والنحل
الحاكمية لي
ومعمودية المصرى من مائى
الصريح
أنا الهلال
فمن سيذكرنى إذا رجع المسيح؟
أنا الصليب
فمن سيذكرنى إذا البدر اكتمل
الحاكمية لي
وللفقهاء تقرير النوافل حسب
تسيير القوافل
كلما صدرت إبل
وردت إبل

●●

هجموا على البرين:
لا ماء ولا زاد
فتناقلوا جرثومة اليرقان
ثم تكاتلوا كنبات ورد النيل
والسرطان
ثم تناسلوا من غير أن يلدوا
فللأجداد أحفاد
شبهتهم:
هيهات، إن قطيعهم بادوا
النيل يلعنهم
فإن النيل ينقص ثم يزداد
النيل يقتاد



ما لم يكن ليؤول منك إليك آلا
هجم الدعاء عليك من كل الدعاة
وذل وجهك للرعاة
وأنت من أطعمتهم خبز الخلود
فبايعوك
قرأت فيهم آية التوحيد
فاتبعوك إفكا.. أو ضلالا
حتى إذا طلع النهار بشمسهم،
سبوك
ثم إلى ضلالة أمسهم نسبوك
قد دخلوا عليك بغرية.. وصدقت..
ليس الكرنك الحرم الشريف

ولا المسلة ظل مئذنة القطيف
ولست أنت كما أرادوا هم «بلالا»
نفروا إليك صغيرهم وكبيرهم
وغريبهم وقريبهم
أحبار حزب الله فى كسلا شمامسة الحجاز
شيوخ إسرائيل تسوس قم بطارك
الأفغان شامانات باكستان كهان الموارنة
الدعاة إليك قد نفروا ثقالا
نفروا زرافات ووحدانا نساء أو رجالا
فاصبر وإن خذلت مشيئتك الرعية
حين قد غاب الرعاة
فخاب سعيك فى السعاة
وصرت قد بدلت بعد الحال حالا

●●

أقسمت بالملك
بدورة الفلك
بالنور والحلك
أن أستعيد لك
يا نيل منزلك

●●

وقف الشهيد هنا على أشيائه:
قلم ومحبرة وفيض دمائه
ألقى وصيته علينا
ثم صار إلى الخلاص من الرصاص
ونكهة البارود فى لغة الحوار
نحن الناجون من العار
نيليون جنوبيون بناة مساجد
نوبيون أطباء نحاتون
دقهليون رواة قصائد
من حوليات مدينتنا
غارة رمسيس وطرد العبرانيين
شماليون دعاة مدارس
مخترعون رعاة كنائس ساسة أمصار
نحن الناجين من النار
داعون وسمعيون وقمعيون
وحفاظ شرعيون ومن أيام قبيلتنا:
شق البحر لموسى ونجاة الإسرائيليين
وحامون ومحميون ومعصومون
وحرفيون وسيفيون وأخيار من أخيار
قرشيون وأنصار

●●

هجموا على البرين: لص قادة لص
شبهتهم:
هيهات، ليس كقبحهم شخص

النيل يغلبهم
فإن النيل يفرز، ثم يمتص
النيل يقتص

●●

رقد الشهيد
رقد الشهيد هنا على أشلائه
وهنا صحا
وتلا على الأشهاد خاتمة النشيد:
للنيل هيمنة
وقــد سطعت عليــه من بشنس
الشمس
وارتفع الضحي
للنيل هيمنة وزجر
إنه إن هيمن ازدجر الغداة الرمل
أو زجر انتحي
للنيل هيمنة إذا هجم الظلام
إلى الوراء من الأمـام وزام من خلف
الإمام
ذوو الجلابيب القصيرة واللحي
للنيل هيمنة إذا النور امحي
الأولوية لي
روى الفيضان أنى العلة الأولي
وأن الأنهر الأخرى روافد تمحي
فى بحر سلسلة العلل

الأولوية لي
ولست أرى على حــوض ســوى
حوضي
أنا لست المسيسبى ولا الأمزون
كى أعزى إلى أمس قريب
ثم أنسب للغزاة الفاتحين، وانتحل
والحاكمية لي
غــداة غـد ســيـعلو ذاك الصــوت
الخفيض
ويستفيض
وسوف أظهر مرة أخرى غدا لأكون
أخر من يفيض
الساعة..العجل.. العجل

الحاكمية لي
وأقضى بالذى أقضى به
وأقول لا ما قيل بل ما لم يقل
الساعة.. العجل.. الوحا
سأكون آخر من يفيض
ولن تروعنى إذا الدلتــا تنقــبت
الرصاصة
أو إذا الوادى التحي
الساعة.. العجل.. الوحا
وإذا غداة غد تحدرت السيول من
السهول إلى التلول
الأولوية للذهول
غدا إذا الخفاش صار هو البطل

سـأكـون آخـر من يفـيض غـدا إذا
ركب الصهيل صدى الصهيل
الأولوية للصليل
غدا إذا الذئب استغاث من الحمل
سأكون آخر من يفيض
غدا إذا شرب القتيل دم القتيل

الحاكمية لي
سـأحـمل فى ظلام اليـأس قنديل
الأمل
وأقول لا ما قيل بل ما لم يقل

الساعة.. العجل.. الوحا
الساعة .. العجل.. العجل

القصيدة البيضاء

إلى «نصر أبو زيد»

شعر: عبد المنعم رمضان

يكاد أن يكف عن غنائه البلبل
أو يكاد أن ينام فى القفص
الخوف هكذا يظن أنه
إذا ارتقى سلالم المنبر
واستقام
يظن أنه إذا تمددت أنفاسه
فى ساحة الجامع
أو تبددت جميعها
تحت عباءة الإمام
يظن أنه سيستريح فوق ظلنا
لكننا نصحبه إلى حدود يأسه
كأنه لم يبلغ الفطام
حتى إذا تعلم الكلام
قلنا له: يا خوف لن نخاف

يكاد أن يكف عن غنائه البلبل
أو يكاد أن ينام فى القفص
ونحن نستطيع أن نري
ونستطيع أن نلف
جسم الماء بالهواء
أن نلف جسم الموت بالثري
ونستطيع أن نشد
خطم ذلك الغافل
أن نذيقه حلاوة القطاف
ونستطيع
نستطيع
أن نمد شوقنا
وراء ذلك العالم
فى اتجاه سره
وقد يكون بيننا الهماز
والمشاء

قد يكون بيننا الساحر والعراف
لكننا لما يشب الغلام
لم يصير حلقة عجينة
وصوته كلام
يقول مثل غيره:
يا خوف لن نخاف

الواحد فى الواحدة
شعر : حلمى سالم

حارة/ كان القطار خاطفا، وبلح الشام فى يدي، كلما مات فتى صحا فتى من عرب اليسار واستهام، فكيف تقطعين عشرين ساعة من غير شعر صدرى؟

وحرة/ هنا القاهرة بصوتك مجلوة، سوف يرحل العابران إلى وادى الفضا بعد تجهيز الفصيح بالذخيرة ، لكن القاهرة هنا على كعبيك صاحية، حينما كنت حارة وحرة.

حضن الأهلين:

ليس على الجندي
إلا أن يرقب ماء النهر الساكت،
ويعد دقائق نوبته المكرورة،
يذهب للذاكرة:
فهذا حضن الأهلين
وهذى غمغمة الطفل
وتلك مسرات القروي
كان يسرب دمه اليقظان إلى
وهوهة الأصوات اليقظانة
فى الردهات الحية
بالليل الحى

يتملى عمرا ينساب من الكفين،
ومدرسة لم تخطفه إلى الأنشودة
والتلوين المائي
أحبولته: الشقة بين العطش وبين الرى

حرير/ قال شاب لشابة: حلمنا الصغير كنملة قال شاب لشابة: زال التراب الذى عفر الماس يا أم رقي. أنت مقدورة بى وهم هشموا المقهى الذى ارتجفنا به يوم الطباعة لكنك أنرت الجوانح يا اسمك. قال شاب لشابة: أنا بك مقدور كما تفصح الذبذبات فى كاحلاك كاحلاك. هل رأيت البرج فى مثل هذه الكبرياء؟.

قال شاب لشابة: ركبتاك إيماءة إلى الحلاج. وأنت حارة وحرة وحرير.

ماء الساكت:

ليس عليه سوى أن يقبع بجوار الطلقات المقرورة
منتظرا أن يأمره الآمر ذو النسر الذهبي
بمواجهة المخطوفين إلى الأنشودة والتلوين المائى
كى يحمى منهم ثمر الشجرة وبكارات
الفتيات ومئذنة المسجد والجذر العربي
ويعود ليرقب ماء الساكت
ويقارن أبديته بالنهر الأبدي
يسأل موجته السهرانة:
من يلتقط الليلة نزف الجندي؟

حرية/ هذا المساء بدء أمصار وراء أمصار فى ديزل الصعيد من أجل رائحة. وأنا فى بؤبؤ انتظارك اتكشف عن منورين. وأرى الكائنات محاطة بجاذبية المحبة تهتف: بطنك طيب وطائب وطيب.

ستضبطونها تحفر فى فضة: أطفال الجليل مدنفون بينما الضليل فى الخلف بقدر سنواته يموء:

ظمآن ظمآن ظمآن ظمآن ظمآن ظمآن ظمآن/

اثنتين وأربعين مرة

وأنت ساقية وساقية

لأنك حارة وحرة وحرير وحرية

تخبئ حلكتها فى البيوت:

شوارع خالية من شوارعها
والخماسين نائمة فى الأسرة
والطائرات الصغيرة مرت
تخلخل هس الهواء على الأسطح الواطئة
شوارع خالية من شوارعها،
والتجول ممتنع لسوى عسعس خائف
وليال تخبئ حلكتها فى البيوت
فرحت أفتش فى صدر عابرة لجأت لي
عن الأمنيات القصية أو صيحة صابئة

ولكننى لم أكن اجتنى غير أصداء
موت ورائي
مراوح كامنة تتربص بالخطو
والطائرات الصـــغـــيـــرة تجـــأر:
موطوءة واطئة
هكذا استيقظت غريقا
رفيقة صرخت:
استدر لنستقبل الحريقا.

عن القتلة - أيضا
شعر/ عيد عبد الحليم

(١)

القتلة فى الحديقة
القتلة فى الشوارع
القتلة لا يرون العصافير
وهى تجتاز الأسوار
بحثاً عن كوة نور
تؤرخ للصباح الجديد

ليست المسبحة
والتمسح فى المئذنة
دليل المحبة فى الزمن الصعب
فما فائدة القلب
إن ملأته الأشواك
وما جدوى المغني
إن حرك أوتاره
فى الفراغ؟!!

(٢)
الشمس لا تسطع هنا
إلا بجرح
والسماء - شبه ناقصة
بعد أن فرت الملائكة
إلى الصحراء
وسكن الوديان تجار الدم
وغاسلو الأموال
ومضاربو البورصة
فأغلق الطفل كراسته
وراح يخط على الجدران
هجائية
وراح يعد أصابعه
قبل أن يكتب بيد مرتعشة
فى الصفحة المقابلة
«الحياة ليست هنا»

(٣)
عـامل القطارات امـتنـع عن الخـروج

إلى العمل
لأن المسافة بقدر دمعة
والمحطات لا تأتي
فيا أيها الساسة
ما الذى يجعل الطفل
يكبر فجأة
ويعشق فوهة البندقية
إذ يلامس رصاصها
قلب عابر
كان يرنو إلى جرس الكنيسة
فى انتظار الصلاة؟!!

(٤)

جاء فرج فودة
ونجيب محفوظ
والطفلة «شيماء»
وبدو سيناء
وما تيسر من أهل الشمال
وجلسوا على مقاعد الغرباء
فى المدينة البعيدة
وكان الرب - بالقرب من الأسماء

يملس على كل الجروح
فليست الشظية
هى ما يكتبه المؤرخون عن البراح

(٥)

ترى ماذا تكتب الجرائد القومية
عن أحلامنا الملأى بهواجس خائفة
ومن يكتب عن أيادينا
التى تلوح فى مظاهرة؟
المسافة - يا صديقى - إذن
بين درس التاريخ ودرس الجغرافيا
إغماضة عين
لكن - حذار -
فالمسافة - يا صديقى -
بين الروح والجسد
ضغطة على زر المسدس

دراسة

الظروف التاريخية المصاحبة لنشأة الأمة العربية

د. محمد عبد الشفيع عيسى
أستاذ العلاقات الاقتصادية الدولية بمعهد
التخطيط القومى - القاهرة

يعود بنا البحث التاريخى إلى البداية، حيث وجد ماسماه علماء اللغات الغربيون والمستشرقون فى القرن التاسع عشر بالعالم السامي، وإن شئت القول بتحديد أكثر: العالم السامى- اللوبي. ونقصد هنا بالعالم السامى: المشرق العربى الحالى، و«باللوبى» أو «الليبي»: المغرب العربى الحالى أيضا.

ولقد كانت هناك - ضمن هذا العالم المشترك - مناطق تفاعل متبادل قوى فى العصر القديم، حيث : (مصر - لوبيا)، و(مصر - فينيقيا)، وبين(النهرين - وادى النيل)، و(فينيقيا- قرطاجة).

وإزاء ذلك تناوشت هذا العالم الأخطار من خارج:

من آسيا: من الفرس، والروم الشرقيين. ومن شرق البحر المتوسط: من المقدونيين.

وكان الخطر «الآسيوى» هو الأعظم - فى العصر القديم والشطر الأول من العصر الوسيط، ثم «تلاشى» الخطر باندماج آسيا الغربية -

والوسطى – ثقافيا وحضاريا – – مع العالم (السامى – اللوبى) تحت راية الإسلام.
وتحقق هذا فى خطوة أولى بدخول فارس فى الإسلام، ثم دخول المغول فى الإسلام أيضا بعد زوال الخلافة العباسية، ثم انتشار الإسلام بين الترك وقيام أوسع دولة إسلامية بزعامة تركيا التى احتلت موقع بيزنطة منذ قام (محمد الفاتح) بدخول القسطنطينية وإسقاط عاصمة الامبراطورية البيزنطية، عام ١٤٥٣. وتم هذا بعد عداء طويل بين الدولتين الإسلامية والبيزنطية خاصة فى ظل الدولتين العباسية والسلجوقية.
وبذلك تحول عالم أعداء الأمس – عالم الفرس والبيرنطيين والمغول، إلى عالم مندمج فى الإطار الإسلامى العريض مع قيام منطقة أمن هامشية فى أوربا نفسها (جنوب أسبانيا – الأندلس).
لقد توحد «الشرق» إذن بالإسلام، وأقام من ثم منطقة حضارية واسعة من حدود الصين إلى أعماق إفريقيا السوداء (حضارة أفرو – آسيوية) مطبوعة بالطابع الإسلامى، والقلب فيها هو العالم العربي، أى (العالم السامى – اللوبى سابقا قبل الإسلام).
وبمجرد توحد «الشرق» فى الإسلام بالقلب العربى – نخر سوس الضعف فى بعض عظامه.
ربما لأن طول المواجهة الخارجية بدءا من المعارك الكبرى فى بداية الفتح (وأهمها معارك ثلاث هي: اليرموك فى الشام ضد البيزنطيين، والقادسية، ومعها نهاوند ضد الفرس، ثم المعركة ضد الكاهنة والبربر فى المغرب الأوسط)، قد مكن للقوة وللسلطة العسكرية فى العالم الإسلامى الوليد، مما أدى إلى «عسكرة» السياسة عسكرة شبه كاملة، فلم تكن الوظائف الاقتصادية – الاجتماعية للسلطة على نفس مستوى العسكرية منها، ومن ثم كانت القدرة قدرة عسكرية، أكثر منها اقتصادية واجتماعية.
هذا من جانب أول.
ومن جانب ثان: «وهنت العصبية» العربية – بالتعبير الخلدونى – فى الدولة الإسلامية، وخاصة على «الأطراف»، فى حين دخلت على السلطة عناصر متعارضة ليس إلى التقاء بينها من سبيل: عرب، ترك، فرس، مماليك، كرد، شركس، بربر.. إلخ.
ومن جانب ثالث: اتخذ تعارض المصالح الاقتصادية والاجتماعية بين مناطق (العالم الإسلامى) (بعد تفكك الدولة)، طابع النزاعات الأيديولوجية، التى اكتست مظهراً مذهبياً:

مع انتشار وتغلغل الدعوة – أو الدعوات – الشيعية (فاطمية أو إسماعيلية، وإثنى عشرية.. إلخ) والخوارج (الأباضية فى المغرب، أو الغرب الإسلامى) مقابل العالم السنى ولو من «آل البيت» (العباسيين)...

وتتالى التعارض الاجتماعى السياسى تحت المظلة المذهبية ببروز البويهيين ثم السلاجقة ثم آل زنكى فى المشرق، والفاطميين فى المغرب ثم دولة المرابطين والموحدين.

ومن هذا الوهن فى عناصر القدرة، والعصبية والإيديولوجية ضعفت إرادة التطور فى (العالم الإسلامى) فانفتحت شهية (الآخر) – الفرنجة – لمحاولة التغلغل فى «الشرق» سعياً من هؤلاء الفرنجة إلى الهروب من المجاعات ومن التدهور الاقتصادي، والانقسام المدمر، سياسيا وعسكرياً، عبر الحروب التدميرية (الأوروبية) المتبادلة، ونزاعات البابا والملوك. ولذلك قام الإقطاع الأوروبى الغربي، من خلال ذراعه الدينى – الإيديولوجى (الكنيسة البابوية) وذراعه العسكرى (الفرسان أو النبلاء) بحشد ولاء (الأوروبيين) فى حرب مقدسة تشكل «الهجوم المضاد» فى وجه هجوم سابق للعالم الإسلامى كان اكتسح بموجبه كلاً من الإمبراطورية البيزنطية – المسيحية – فى الشرق ودولة القوط الغربيين – المسيحية أيضا – فى الغرب: أسبانيا الحالية:

وكانت أضعف حلقات السلسلة الإسلامية هى الأندلس ، فبدأت فيها (حرب الاسترداد)، ثم أعقبتها أوروبا بمحاولة الضرب فى أضعف الحلقات الشرقية وهى فلسطين (البعيدة عن اهتمامات المركزين المتنافسين: السلجوقى والفاطمى – لوقوعها فى منطقة الهامش الفاصل بينهما).

وبذلك قامت «الحرب الصليبية» المزدوجة: فى الأندلس وفلسطين.

ولضرورات استراتيجية انضم المغرب لحرب الأندلس بزعامة المرابطين والموحدين، وانضمت مصر لحرب فلسطين بزعامة صلاح الدين وخلفائه الأيوبيين ثم المماليك.

وهكذا انتقل «مركز الثقل» فى العالم الإسلامى العريض من الجناح الشرقى (بغداد – دمشق) (وبلاد ما وراء النهر) إلى الجناح الغربي: فى مصر من ناحية، والمغرب الأقصى والأوسط من ناحية أخرى.

إن الجناح الشرقى أصبح يواجه الأخطار من داخله بالتفتت، فتفكك هو نفسه وتحول إلى إمارات وولاة، مقابل تفتت «الهامش» (الأندلس) بعد زوال الخلافة الأموية وتوزعها بين (ملوك الطوائف).

أما الجناح الغربى فإن تصديه – ولو بحكم الجوار – للخطر القادم من الشمال، كفل له

قدراً عالياً من الوحدة والاندماج والقوة العسكرية حول الأيوبيين والمماليك انطلاقاً من القاهرة، وحول المرابطين والموحدين انطلاقا من المغربين الأقصى والأوسط.

ونتيجة لتصدر مصر والمغرب للمعركة ضد الغرب الأوربى الناهض، توجهت أوربا الحديثة ما بعد الإقطاعية للقضاء على مصادر القوة الاقتصادية لمصر والمغرب- وهى المصادر التجارية - بالهيمنة الوسطية على طرق التجارة العالمية.

وهكذا كانت الحرب الصليبية فى فلسطين والأندلس فى حقيقتها تجسيداً لعلاقة صراع (غرب - شرق) فى العصر الحديث.

وقد واجه العالم الإسلامى المعركة الاستعمارية الأوربية الحديثة بكيان سياسى هش، تمثل فى الدولة العثمانية التى وصلت إلى حدود المغرب الأقصي، ككيان عسكرى العماد، نقطة ضعفه القاتلة هى الاقتصاد.

وكان العصر العثمانى هو عصر (الهجوم الأوربى المضاد) على جبهتين:

جبهة مصر فى آخر عهد المماليك ثم فى عهد العثمانيين أنفسهم لكى تحل أوربا محلها على الطريق إلى الهند وجبهة المغرب المفتت سياسياً فى عصر الموحدين للحلول محله على طريق المتوسط والطريق الأطلنطى الجنوبي.

وكانت مرقعة «ديو» البحرية عام ١٥٠٢ على شاطئ الهند والتى انتصرت فيها البرتغال على مصر المملوكية (عشية الاحتلال العثمانى لمصر) هى العلامة الفاصلة على الناحية المصرية .. أما المغرب فقد كان ملاحوه الكبار (الذين أسماهم الغرب بالقراصنة») هم الذين واجهوا أوروبا الأسبانية البرتغالية. ولمدة ثلاثمائة عام تقريبا. لقد كان (العالم التركى الإسلامي) يواجه الحرب الأوربية لتقسيمه واستغلاله.

إنه بمجرد أن سيطرت تركيا على العالم العربى: الشام ومصر والمغرب، ثقلت عليها (المؤونة)، وتعمقت ظاهرة (العسكرة) لمواجهة عبء الاحتفاظ بالعالم الإسلامى كله وشطر كبير من العالم المسيحى فى البلقان وأوربا الشرقية فى قبضة (اسطنبول).

ولكن الدولة «المعسكرة» والراكدة اقتصاديا واجتماعيا، أخذت تواجه حرباً فعلية من قوة ذات قدرة متنامية على الجانب الآخر للبحر، وآخذة فى النهضة الثقافية والاقتصادية الاجتماعية إنطلاقا من المدن «البرجية» الإيطالية بالذات.

ولم يمنع أوربا من الاستيلاء على ممتلكات الدولة التركية فى أوربا وآسيا وإفريقيا جميعا سوى سياسة توازن القوى الأوربية: أى محاولة الدول الأوربية الرئيسية (روسيا - بروسيا - النمسا - المجر - فرنسا - بريطانيا) منع كل منها للأخرى من تحقيق

تفوق جوهرى يخل بالتوازن، فكان الحل المرضى للجميع هو إبقاء (الجائزة التركية) خارج حلبة الصراع - وهذا ما استقر عليه الوضع بعد استتباب سياسة (توازن القوي) من خلال معاهدتى وستفاليا (١٦٤٨)، وأوترخت (١٧١٣) أى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بالذات.

ولكن فى عصر «التكالب نحو الشرق - ونحو إفريقيا» (القرن التاسع عشر) والذى شهد تغيراً في الهياكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فى أوربا بإتمام تصنيع معظم أوربا الغربية وبروز ألمانيا وإيطاليا واليابان. آن الأوان لتقسيم أسلاب الدولة العثمانية وقهر ولاتها الأقوياء.

وكانت أكمل وأوضح محاولة فى هذا السبيل هى التى تمت إزاء مصر محمد على بعقد معاهدة ١٨٤٠ - وقبلها بقليل جرى الاحتلال الفرنسى للجزائر (١٨٣٠) - ثم تونس (١٨٨١) ثم احتلال مصر (رسمياً) - ١٨٨٢ - ومعها السودان، ثم ليبيا ومراكش فى أوائل العقد الثانى من القرن العشرين.

وأخيراً جاء دور المشرق العربى بعد هزيمة تركيا فى الحرب العالمية الأولى فتم اقتسامه بين بريطانيا وفرنسا ، ثم مهدت بريطانيا لابتلاع الصهيونية لفلسطين.

ولكن المواجهة كانت غير متكافئة بمقياس التاريخ البشرى كله. إذ بعد انتهاء أوروبا من الحرب الصليبية بالفشل فى جبهة (مصر - فلسطين) وبالنجاح الجزئى فى جبهة (المغرب - الأندلس)، وبعد خروج العالم الإسلامى - من المواجهة المزدوجة الصليبية - المغولية عالماً إسلامياً متحداً عسكرياً بقيادة دولة عسكرية محضة هى تركيا - بعد هذه الواقعة التاريخية بشقيها، تهيأت أوربا لتطور ثقافى - واجتماعى انطلاقاً من مدن الأبراج الشاطئية المتوسطية فى إيطاليا كما أشرنا (جنوة - البندقية) وهى المدن التى كانت تشكل الطرف المقابل للعالم الإسلامى فى المجال التجارى «شرق - غرب» (وخاصة بين مصر والبندقية).. بالإضافة إلى تطور فى التكنولوجيا العسكرية والمواصلات البحرية، مكن للقيام بحركة الكشوف الجغرافية، والانطلاق بقوة للسيطرة على طرق التجارة العالمية، وذلك بواسطة الدولتين الوريثتين لمجد الأندلس، وهما أسبانيا والبرتغال.

كما تهيأت أوروبا لتطور اقتصادى محلى عبر توسيع شبكة التبادل «السلعى - النقدى» فى وجه الاقتصاد الإقطاعى المغلق، انطلاقا من بريطانيا - عبر حركة الأسيجة (أو التسوير) فى قطاع الزراعة، والتحول من الصناعة الحرفية إلى الصناعة المنزلية ثم

«آلمانيفاكتورة) أو الورشة – تمهيداً فيما بعد «للمصنع»...

وقد هيأت هذه التطورات جميعاً: الثقافية والتجارية والبحرية والحربية والاقتصادية – الصناعية، لتطور سياسى هائل قام على ثلاث دعائم هى : الدولة القومية، والعلمانية، وتوطيد سلطة البرجوازية عبر مسار متعرج طويل بالانطلاق من واقع الدولة القومية الاستبدادية الانتقالية، كما قلنا آنفا.

وكان الوجه الآخر لعملية التطور البرجوازى فى أوربا: ثقافيا واجتماعيا، واقتصاديا وتكنولوجيا وتجاريا وعالميا وصناعيا وسياسيا – كان الوجه الآخر لهذه العملية هو العمل بدء لأول مرة في التاريخ البشري، علي إقامة امبراطوريات استعمارية علي قاعدة اقتصادية بدءاً من النشاط التجارى التبادلى وانتهاء ببناء ثم تمتين صيغة غير متكافئة لتقسيم العمل الإنتاجى عبر مراحل زمنية متتالية.

وفى المقابل كان العالم الإسلامى، كما ذكرنا ، قد اتحد تحت هيمنة دولة عسكرية، بسلطة «أوتوقراطية» وذات طابع تقليدي، خرجت نهائياً من حلبة المباراة الاقتصادية والحضارية على الصعيد العالمى.

وكانت أوروبا قد دخلت المعركة والتحدى الاقتصادى والحضارى بسلاح لا يتوفر لغيرها: هيكل طبقى متجاوب مع التغير التكنولوجى الارتقائى محلياً، وحافز على التوسع الاستعمارى فى الخارج، على قاعدة التفوق الاقتصادى الحربي.

لذلك قدر للعالم «الإسلامى – التركى» أن ينهزم تاريخياً فى المعركة الطويلة التى فرضتها عليه أوروبا.

وشيئاً فشيئاً تحول العالم الإسلامى منذ القرن التاسع عشر إلى مستعمرات مباشرة أو (أنصاف مستعمرات) لأوربا، ثم انتهى الأمر بتركيا نفسها (عاصمة الخلافة سابقا)، إلى أن تطلب (العفو) والانضمام لأوروبا على أسس العلمانية وفق المفهوم الأوروبى الغربى نفسه ، بما يعنى فصل تركيا عن تاريخها الإسلامى كله، وذلك بواسطة «الذئب الأغبر» مصطفى كمال اتاتورك الذى بدأ محارباً ضد البريطانيين بعد الحرب العالمية الأولى.

وعقب الحرب العالمية الثانية أصبح النظام التركي– الأتاتوركى ترساً فى العجلة الحربية الغربية الأمريكية، الأطلنطية الشمالية، واستخدمت كقوة كبح لحركة التحرر الوطنى من الاستعمار فى البلدان الإسلامية فى الشرق، وخاصة فى المشرق العربى.

وهكذا دار التاريخ التركى الرسمى دورة كاملة ليتحول إلى النقيض المباشر لماضيه..

ولكن رغم ذلك كله، لم تنجح القوة (الأتاتوركية) فى اقتلاع جذور الهوية التركية المكتسبة من خلال الحضارة الإسلامية وعلى أساس الدين الإسلامى نفسه.. واتضح ذلك جلياً من تطورات السياسة التركية المحلية والخارجية فى العقدين الأخيرين.

دلالات أساسية

من العرض التحليلى السابق يمكن استخلاص الدلالات الآتية والتى تستأهل بحوثا خاصة بطبيعة الحال:

١ – التحقق النسبى لانصهار شعوب العالم القديم فى منطقة التفاعل بين الآسيويين والإفريقيين والتى امتدت عبر جنوب وغرب آسيا، وشمال وشرق إفريقيا، وأطلق عليها علماء الاستشراق المصطلح السامى والحامي، وأن هذا الانصهار إنما تحقق من خلال حضارة العرب والإسلام.

٢ – إن القدرة و(العصبية) والإيديولوجية، هى العوامل الثلاثة الحاكمة للتطور الإنسانى والحضارى للأمم بصورة عامة وأساسية، بما فى ذلك التطور الحضارى العربى. وبقوة هذه العوامل يقوى بناء الأمم، وبالوهن والضعف فيها يهن ويضعف ذلك البناء.

٣– الدور التاريخى لتركيا العثمانية فى حماية الكيان العام للعالم الإسلامى فى القرنين السادس عشر والسابع عشر على الأقل، وذلك فى مواجهة الهجمة الأوربية الحديثة، ثم تفكك عرى هذا الدور عبر الزمن، نظراً لعدم التوازن بين العامل الاقتصادى – الاجتماعى من ناحية، والعامل العسكرى، من ناحية أخرى.

٤– تصدى وتصدر المغرب الكبير ومصر للمعركة التى فرضها الغرب الأوربى الحديث، وبالتالى صيانة الكيان العربى وحمايته من التحلل، ومن ثم وقايته من الانهيار العام.

٥– انهزام العالم الإسلامي، والوطن العربى الحالي، فى المعركة الطويلة التى فرضتها عليهما أوربا الاستعمارية، ثم تفجر الانبعاث الحديث فيهما من خلال الحركة السياسية الإسلامية الحديثة الراشدة، ومن خلال حركة القومية العربية المعاصرة، وعبر النضال التقدمى بأوجهه الاجتماعية والطبقية والفكرية والسياسية تحت أعلام التحرر الوطنى والاشتراكية والديمقراطية.

٦ –إن ذلك الانبعاث قد بلغ مختلف أطراف الوطن العربى وسائر مناطق وبلدان العالم الإسلامى وحتى عقر داره القديم: تركيا بالذات.

صناع الحضارة

أبو بكر الرازى الطبيب الفيلسوف

وديع أمين

يعتبر أبو بكر محمد بن زكريا الرازى دون نزاع أكبر طبيب فى الإسلام بل ومن أعظم أطباء القرون الوسطى على الإطلاق، فهو أحد إعلام العرب فى العلوم الطبية، كما يعتبر فى نظر المؤرخين أعظم أطباء الحضارة الإسلامية وأبو الطب العربي، وهو فى الوقت نفسه حجة الطب والكيمياء فى أوروبا حتى القرن السابع عشر.

ولد أبو بكر الرازى فى الرى سنة ٢٥١هـ والرازى نسبة إلى أقليم الري، ونشأة الرازى غير معروفة ويرجع المؤرخون أنه نشأ معدما، مما يعنى فقره الشديد وانحداره من بيئة فقيرة، وانحيازه للطبقة الفقيرة التى نشأ فيها.. عاش الرازى فى بغداد فى العصر العباسى الثانى فى زمن الخليفة المعتضد وفى وقت كانت سلطة الخلافة قد بدأ يصيبها الضعف الشديد. ولكن الخليفة المعتضد بما عرف عنه

من الشـدة والقسـوة قد نجح فى إعـادة هذه الحركـات المسـتقلة التى انفصلت إلى حظيرة الخـلافة.. واهتم الرازى بدراسـة الطب فقرأ جميع الكتب اليونانيـة والهندية والفارسية، ثم ما لبث أن انفرد بطريقته الخاصة فى مزاولة الطب، وما أن انتهى من دور التحصيل والدراسة حتى عمل فى بيمارستان الري، ثم انتقل إلى بيمارستان العضدى فى بغداد وهو المستشفى الذى انشأه الخليفة المعتضد وكان عمره ٣٣ سنة. وكان الرازى قد اشتهر كطبيب وببحوثه الدقيقة. وأراد المعتضد أن يفيد بطبه، ويذكر أنه حينما وقع الاختيار على الرازى ليعين له المكان الذى يصلح من الناحية الطبية لإقامة البيمارستان. أمر الرازى بوضع قطع كبيرة من اللحم الطازج فى أماكن متفرقة من مدينة بغداد، فلاحظ بعد ذلك أن الفساد كان أسرع إلى بعض هذه الأماكن، بينما ظلت قطع اللحم التى فى الأماكن الأخرى سليمة لم يدب فيها الفساد. فكان أن اختار مكانها لبناء البيمارستان.

فى الطب الأكلينيكي

كان الرازى أكبر رجال الطب فى عصره، وإليه انتهى الطب الأكلينيكى عند العرب، ولعله أن يكون أكبر الأطباء الذين نشأوا على منهج الخبرة المنظمة عقليا، وهو المنهج الذى بدأه أبقراط ودام عشرين قرنا، وأعد الرازى نفسه إعداداً حسناً، درس الطب اليونانى دراسة وافية إذ كان رأيه أن العلم النظرى أساس الطب التطبيقى ويجب أن يسبقه. فهو يقول فى كتاب الفصول: «إن قليل المشاهدة المطلع على الكتب خير ممن لم يعرف الكتب على ألا يكون عديم المشاهدة» ويقول: «إن من قرأ كتب أبقراط ولم يخدم خير ممن خدم ولم يقرأ كتب أبقراط» ويقول فى امتحان الطبيب: أول ما تسأله عنه التشريح ومنافع الأعضاء وهل عنده علم بالقياس وحسن فهم ودراية فى معرفة كتب القدماء فأن لم يكن عنده فليس بك حاجة إلى امتحانه فى المرض. وكان كثير الإطلاع جدا وكان ينصح الأطباء بذلك، حيث يقول: «إنما أدرك من أدرك من هذه الصناعة إلى هذه الغاية فى ألوف من السنين ألوف من الرجال. فإذا اقتدى المقتدى إثرهم صار كمن أدركهم كلهم فى زمان قصير وصار كمن عمر تلك السنين».

ومع ذلك نراه يضع قواعد للمفاضلة بين طبيب القياس وطبيب التجربة، فيقول فيها: فينبغى للمعنى بأمر الطب أن يجمع بين رجلين: أحدهما فاضل فى الفن العلمى من الطب والآخر كثير الدراية والتجربة ويصدر عن اجتماعهما فى أكثر الأمور. فإن اختلفا فليعرض ما اختلفا فيه على كثير من أصحاب التجارب، فإن اجمعوا جميعا على مخالفة صاحب النظر قبل منهم.. فإن الشكوك المغلطة تقع على الأكثر فى الفن العلمى النظرى أكثر منه فى التجربة. فإن لم يتهيأ له إلا أحد الرجلين فليختر المجرب. فإنه أكثر نفعاً فى صناعة الطب من العارى عن الخدمة والتجربة البتة جمع الرازى بين الإطلاع والخبرة، ثم تولى إدارة البيمارستان العضدى الشهير فتجلت مواهبه أستاذاً ومؤلفاً وممارساً.

ولاشك أنه كان أستاذاً بارعاً، كان له نظام مستقر واضح فى تعليم الطب النظرى والأكلينيكي، وله رأى واضح فى امتحان الأطباء.. كان نظام العمل فى البيمارستان مستقرا تعرض الحالات على الناشئين من الأطباء، فإن لم يعرفوها عرضت على من هم أكبر منهم فإن عجزوا عن تناولها عرضوها على الرازي. وكان يبدى رأيه فى هذه الحالات الصعبة مسبباً وكان يدون رأيه فى التشخيص والعلاج، ويدون تلاميذه ذلك أيضا..وكان له نظام فى تعليم الطب النظري. فنراه يقول : أطلب من كل مرض هذه الرؤوس: التعريف أولا ومثاله أن تقول: «إن ذات الجنب أهو اجتماع حمى حادة مع وخز فى الاضلاع وضيق فى النفس وصلابة فى النبض وسعلة يابسة فى أول الأمر. ثم أطلب العلة والسبب . ومثال ذلك أن نعلم أن سبب ذات الجنب ورم حاد فى ناحية الغشاء المستبطن للأضلاع. ثم أطلب هل ينقسم لسببه أو نوعه أو لأمثال ذلك أن تقسم ذات الجنب إلى الخالصة وغير الخالصة. ثم أطلب تفصيل كل قسم من الآخر. ثم العلاج. وله رأى واضح من المتعنتين من الممتحنين للأطباء فيقول: إن الذى يروم من الطبيب أن يبين له النبض بين الرجال والنساء والصبيان قد طلب أمرا غير ممكن فى الأكثر. وكذلك أرى أن الممتحن للطبيب بالتفرقة بين ماء الإنسان وبعض المياه التى شبهت به جاهل».

أما الرازى المؤلف فيجب أن نعرف له نوعين من التأليف: كتبه فى العلم النظرى وهى

واضحة منسقة مبوبة، وكتبه فى الطب الأكلينيكى وهى مجموعة مشاهداته وهى بطبيعتها ليست مقسمة إلى أبواب. وقد عاب عليها اضطرابها والخلط الواضح فيها من ظنوا أنها كتب فى علم الطب. وليست من هذا شيء.. ذكر الرازى فى أول كتابه «الفصول» بسبب تأليفه له: دعانى ما وجدت عليه فصول ابقراط من الاختلاط وعدم النظام والغموض والتقصير عن ذكر جوامع الصناعة كلها أوجلها. وما أعلمه من سهولة حفظ الفصول وغلقها بالنفوس إلى أن أذكر جوامع الصناعة الطبية وجملها عن طريق الفصول. ليكون مدخلا إلى الصناعة وطريقا للمتعلمين» ويقول عن جالينوس: «كتب الفاضل جالينوس ستة عشر مقالا فى النبض. وقد جمعنا نحن أيضا باختصار معانى هذا الكتاب وطرحنا عنه ما حسبنا أنه يستغنى عنه» ويعيب على ابقراط غموضه وإيجازه ويعيب على جالينوس اطنابه البالغ. على أن نجد الرازى يقوم فى الواقع على علمه بالطب العملى وخدمته فيه وما ابتدعه من تدوين المشاهدات والتعليق عليها. وهو عمل لم يسبق إليه من قبل. جمع ذلك كل فى كتابه «الحاوى» وإذا قدرنا أن كتابه «الحاوى» ليس كتابا بالمعنى المألوف وأنه ليس إلا سجلا لمشاهداته فلن نجد غرابة فى ضخامته ونقص ترتيبه واختلاط أسلوبه. فقد كان هو وتلاميذه يدونون المشاهدات كما اتفق أن عرضت عليهم دون ترتيب خاص.. وأن خصائص الرازى من حيث هو طبيب معالج، من أظهر صفاته استقصاؤه أعراض المريض، وهو يغضب غضباً شديداً عندما يخطئ ويكون خطؤه راجعاً إلى نقص فى سؤاله المريض ويقول عند ذلك: يجب ألا نغفل غاية التقصى ومن جميل قوله إنه يصنع ترتيباً للعلامات على قدر أهميتها وهو ما يسمى هيرارشية العلامات . وهو يقول : إن العلامات تختلف فى دلالتها على قدر وقت حدوثها من تاريخ المرض، وهو يكبر أمر تقدمه المعرفة ويضع لها قواعد فنراه يقول: أجمع العلامات الجيدة والرديئة بمراتب قواها فى ورقة وارقبها دواما. وله عناية خاصة بالتشخيص المقارن. وله قول جيد فى أمراض الجهاز البولى والقولنج والحميات.. كما يعتبر أول من اهتم بالجانب النفسى فى العلاج الطبي.

وقد أظهر كبار أطباء القرنين التاسع والعاشر الميلاديين وبخاصة الرازي، الذى كان

لكتاباته تأثير جسيم فى التفكير الطبى ببلاد الغرب، دقة عظيمة فى ملاحظة الأعراض ووصفها ويقول: يسبق ظهور الجدرى حمى مستمرة تحدث ووجع فى الظهر وأكلان فى الأنف وقشعريرة أثناء النوم، والأعراض المهمة الدالة عليه هي: وجع فى الظهر مع الحمى، والألم اللاذع فى الجسم كله واحتقان الوجه وتقبضه أحيانا وحمرة حادة فى الخدين والعينين. وشعور بضغط فى الجسم ويزحف فى اللحم، وألم فى الحلق والصدر مصحوب بصعوبة فى التنفس، وسعال وجفاف فى الفم وغلظ فى الريق وبحة فى الصوت، وصداع وضغط فى الدماغ. وهياج وقلق غثيان وقلة راحة، والتهيج والغثيان أظهر فى الحصبة منها فى الجدرى على حين أن وجع الظهر أشد فى الجدرى منه فى الحصبة.. ويعد الرازى أول من فرق بين الحصبة والجدري. ويقول العالم الفرنسى «يوثو» لقد وصف الرازى ضرباً من الجدرى تظهر بثوره على سطح الجسم بيضاء متلاصقة كأنها بقع من الدهن، وأن آخرتها محزنة. وكانت ملاحظة الرازى فى نشأة مرض الجدرى نقطة انطلاق للبحوث المستمرة التى أدت إلى كشف الميكروب فيما بعد ويقول الدكتور «سارتون»: إن رسالة الرازى فى الحصبة والجدرى تتناول أقدم وصف سريرى للجدرى وهى إحدى روائع الطب الإسلامي.

الملاحظة السريرية

وقد نبغ الرازى فى الفحص الطبى نبوغا منقطع النظير فى زمانه فكان فى الصف الأول من أطباء العرب بل من أطباء العالم فى عصره الذين يتميزون بدقة الملاحظة السريرية وهى التى تقوم على دراسة سير المرض وتتبع حالة المريض. وسجل المستشرق «مايرهوف» للرازى ما يقرب من ثلاث وثلاثين ملاحظة سريرية.

كان للرازى منزلة رفيعة فى الطب وأطلق عليه «أبو الطب العربى» كما كان يدعى «جالينوس العرب» لأنه ابتكر فى الطب أشياء لم يسبق إليها من لذك أنه استخدم الموسيقى لونا من ألوان العلاج لبعض الأمراض، كذلك كان من أول الذين عرفوا أثر الضوء فى حدقة العين وأنه يساعد على اتساعها ليلا وانكماشها نهارا.. كان الرازى

نابغة فى الفحص الطبى وتشخيص الأمراض وملاحظة سيرها فى أجسام المرضي. وأنه كان يفحص المريض الذى يعرض عليه بكل دقة وبالوسائل التى وصل إليها والتى لا تقل دقتها عما هو معروف اليوم. فقد أشار الرازى إلى أن الأمراض قد تورث وهذا أمر مسلم فى الطب الحديث. وينتبه الرازى إلى أثر العامل النفسى فى حق المريض فيقول: إن مزاج الجسم تابع لأخلاق النفس. وكان يرى من الواجب على طبيب الجسم أن يكون أولا طبيبا للروح. وأن على الطبيب أن يوهم المريض بالصحة ويرجيه بها. وأن لم يثق بذلك فمزاج الجسم تابع لأخلاق النفس. كما يعتبر أول من اهتم بالجانب النفسى فى العلاج الطبي.

التركيبات الكيماوية

كان الرازى أول من أدخل التركيبات الكيماوية فى العلاج الطبي. ويقول عنه الأستاذ «سارتون» إنه أول الأطباء الكيماويين وأول من عنى بالطب الكيميائى فى تاريخ الطب وقد اشتهر الرازى بالطب والكيمياء، ويعده البعض من مؤسسى الكيمياء الحديثة: «وكان لمعرفته بالكيمياء أثره فى طبه فكان ينسب الشفاء إلى التفاعلات الكيميائية التى تجرى بالجسم. ويقسم المواد الكيمائية إلى أربعة أقسام هى: المعدنية والنباتية والحيوانية والمواد المشتقة، ثم قسم كل منها إلى أقسام أخرى تقسم المعدنية إلى ستة أقسام وذلك لكثرتها واختلاف خواصها مما يدل على ممارسة وتجربة ومعرفة بتفاعلاتها – وقد حضر الأحماض مثل حامض الكبريتيك وسماه زيت الزاج، إذ أنه حضره بتسخين الزاج، الأخضر كما حضر الكحول بتقطير مواد نشوية وسكرية متخمرة، وكان يستعمله فى الصيدليات والأدوية كما قدر الكثافة النوعية لعدد من السوائل مستعملا ميزانا خاصا ووضع نظام لتنسيق اسماء الأدوية باللغات اليونانية والسريانية والعربية والفارسية والهندية ومقاديرها. وهو أول من استخدم مركبات الرصاص فى صنع المراهم، وأول من توصل إلى استخدام الخيوط المصنوعة من أمعاء الحيوانات فى خياطة الجروح المفتوحة بعد انتهاء العمليات الجراحية، ويقول فى ذلك أن الخيوط المصنوعة من الأمعاء يمتصها الجسم فتصير جزء منه. وهو أول

من عالج الحمى بالماء البارد فسبق ذلك أطباء العصر، حيث لايزال الماء البارد علاجاً نافعا فى علاج بعض أنواع الحميات. كذلك يرجع إليه كثيرا من الابتكارات الجديدة فى جراحة العيون وفى أمراض النساء والولادة، وكان أول من كتب مقالات فى أمراض الأطفال كتابات مستقلة وفى واجبات الطبيب، وكان من أوائل الأطباء الذين تنبهوا إلى العدوى الوراثية. وكان نبوغه فى علوم الكيمياء من الأسباب التى عاونته على إعداد الأدوية بنفسه، وكان يسلك فى علاج المرض مسلكا علميا ويشهد له بالنبوغ والعبقرية فلم يكن يسمح لمرضاه بتناول العقاقير الطبية، قبل قيامه بتجريبها على الحيوان. وإذا اثبتت التجربة نجاح الدواء كان يعطيه للمرضي. لقد كان يعمل طبيبا وصيدليا فى وقت واحد، وهو يفسر شفاء المريض بأنه نتيجة تفاعل كيميائى يحدثه الدواء فى جسم المريض.

ولم يكن نبوغ الرازى مقصورا على الطب وحده، فقد أضاف إليه نبوغه فى الكيمياء وعلم إعداد الأدوية (الأقرباذين) والصلة قوية بين علوم الطب والكيمياء وكان أول من استعمل الملينات واستخدام المركبات الكيماوية فى الطب كما مهر فى التشريح بدرجة عظيمة واستطاع بذلك أن يميز أعضاء الجسم بعضها عن بعض. ومما يذكر أنه حينما فقد بصره فى أيامه الأخيرة لم يرض أن يقوم له أى طبيب بعملية قدح فى عينيه إلا بعد امتحانه فى عدد أغشية العين ويقول «هانز شيدر» فى كتابه روح الحضارة العربية: عرف المترجمون اللاتينيون الرازى ويعد بحق أكبر طبيب بين المسلمين وهو فى الطب تلميذ «جالينوس» ولكنه فى الوقت نفسه ذو اتجاه تجريبى دقيق فقد كان يعنى مستعيناً بمركزه مديرا لبيمارستان بغداد بالملاحظة الأكلينيكية ويصنف تجارب صيدلية دواء للمريض ولكنه يحاول فى الوقت نفسه أن يعالج الأمراض بوصفات صحية وقائية ونظم للتغذية. كان الرازى يتناول الطب على صورة علمية حقا، حتى لقد كتب رسالة موضوعها : «أن مهرة الطب أنفسهم لا يستطيعون شفاء جميع الأمراض».. وكان الرازى كريما متفضلا باراً بالناس حسن الرأفة بالفقراء حتى كان يجرى عليهم الجرايات الواسعة ويمرضهم. وحينما كان متوليا العمل فى بيمارستان الرى ثم نقل إلى بيمارستان العضدى أظهر عطفه الشديد على

المرضى وكان يقضى وقته كله فى العمل على راحتهم وبذل كل ما فى طاقته من مهارة فى تطبيبهم وعلاجهم.

كتب الرازى نحو مائة وثلاثين مؤلفا فى الطب تمتاز بقيمتها العلمية الكبيرة، وهى تعد جزءاً عظيما من التراث العربى فى الطب والكيمياء. ومن هذه الكتب التى نالت شهرة عظيمة كتابه «المنصورى» الذى أهداه إلى المنصور بن أحمد إسماعيل السامانى وإلى الرى وهو فى عشرة أجزاء، ويتناول فيه وصفاً دقيقاً لتشريح أعضاء الجسم كلها، كما يضمنه بحوثا على جانب كبير من الأهمية الطبية فى بيان قوى الأغذية والأدوية، وكثير من الإرشادات الصحية الطبية العملية التى كشفت عنها تجاربه وخبراته، وقد ترجم الكتاب إلى اللاتينية وطبع مراراً فى ميلانو والبندقية وليون وبادو. وكان الكتاب مع قانون ابن سينا من أعظم المراجع التى يعتمد عليها فى تدريب الطب بالمدارس الطبية الأوربية حتى القرن السابع عشر.. ومن أهم مؤلفاته كتاب «الحاوى» ويتكون من عشرين جزءاً، وقد استغرق تأليفه ١٥ سنة وهو أضخم مؤلف ألفه طبيب فى تاريخ الطب. وقد ترجم فى اسبانيا وصقلية ونابولى بناء على رغبة الملك شارل دى أنجو سنة ١٢٧٩ ولقد انتشر الكتاب انتشارا واسعا فى أوروبا، كما ترجم إلى اللاتينية فى سنة ١٤٨٦م كما طبع فى البندقية فى سنة ١٥٤٢م ولاتزال أكثر أقسام هذا الكتاب مبعثرة فى مكتبات أوروبا.. كما توجد فى دار الكتب بالقاهرة نسخة مخطوطة محفوظة فى أربعة أجزاء.. وأشهر رسالة له هى رسالته فى «الجدرى والحصبة» وفيها يعرض للأمراض المعدية وفرق بين المرضين وشرح أعراض المرض فى جميع مراحله وطرق علاجه.

فلسفة الرازي

والرازى فوق علمه بالطب والكيمياء فيلسوف وله كتب كثيرة فى الإلهيات والمنطق والطبيعيات وما بعد الطبيعة والرياضيات والفلك والموسيقى وله آراء جريئة فى الفلسفة والالهيات لم تكن محل رضى علماء الدين فى الإسلام والمسيحية وسائر الأديان، ولا سيما وقد عاش فى بيئة سادت فيها موجة من الشك تنكر النبوة

والأنبياء، وتزعم هذه الحركة بعض كبار المفكرين الإسلاميين وعلى رأسهم الرازي.
وأننا لم نستطع أن نعطى صورة صادقة لمذهب ابن زكريا الرازي. وكل ما لدينا فى هذا الباب يرجع إلى ما يورده الخصوم من عرض لمذهبه وأقواله وهو ما يورده الدكتور عبد الرحمن بدوى بدوره فى كتابه «من تاريخ الالحاد فى الإسلام» ويبدو من هذه النصوص أن نظرية النبوة كانت الشغل الأكبر لنقد الرازى للأديان. فالرازى كان لا يؤمن بالنبوة وكان نقده لها يقوم على أساس اعتبارات عقلية وأخرى تاريخية. ومن أن العقل يكفى وحده لمعرفة الخير والشر فلا مدعاة إذن لإرسال أناس يختصون بهذا الأمر من جانب الله. وأن البارى – عز اسمه – إنما أعطانا العقل وحبانا به لننال ونبلغ به المنافع العاجلة والآجلة غاية ما فى جوهر مثلنا نيله وبلوغه، وأنه أعظم نعم الله عندنا وأنفع الأشياء لنا وأجداها علينا.. وبالعقل أدركنا جميع ما ينفعنا ويحسن ويطيب به عيشنا ونصل به إلى غاتنا ومرادنا.. وبه إردكنا الأمور الغامضة البعيدة منا الخفية المستورة عنا. وبه وصلنا إلى معرفة البارى عز وجل الذى هو أعظم ما استدركنا وأنفع ما أحببنا.. وإذا كان هذا مقداره ومحله وخطره وجلالته فحقيق أن لا نحطه عن رتبته ولا ننزله عن درجته ، ولا نجعله – وهو الحاكم، محكوما عليه، ولا – وهو الزمام – مزموماً، ولا – وهو المتبوع تابعا. بل نرجع فى الأمور إليه ونعتبرها به ونعتمد فيها عليه، فنمضيها على امضائه ونوقفها على ايقافه» ويزيد الرازى فى توكيد مناقب العقل، فينسب إليه ليس فقط ما يتصل بالأخلاق، بل وأيضا ما يتصل بالمسائل الإلهية، فيقول إننا به وصلنا إلى معرفة البارئ عز وجل وهذا يقطع بأن النبوة أصبحت لا مبرر لها مادمنا نعرف بالعقل كل شىء أخلاقى وإلهي، لأن النبوة لا تقوم بأكثر من هذا – وأكد الرازى أن العقل هو المزجع فى كل شىء.
وبعد أن أنكر الرازى النبوة على الأساس العقلى العام راح يفند إمكانها بطريقة مفصلة وذلك فى مناظرته مع أبى حاتم الرازى «من اين أوجبتم أن الله اختص قوما بالنبوة دون قوم وفضلهم على الناس وجعلهم أدلة لهم وأحوج الناس إليهم، ومن أين أجزتم فى حكمة الحكيم أن يختارهم لهم ويشلى بعضهم على بعض ويؤكد بينهم العداوات ويكثر المحاربات ويهلك بذلك الناس. ويرى الرازى أن الحكمة الإلهية

تقتضى أن يتساوى الناس فى استعدادهم لإدراك المنافع والمضار وتمييز الخير من الشر، وألا يدع بينهم مجالاً للتنازع بتفضيل بعض الأفراد. إذ سيكون لكل فرد اتباع وشيع مما يؤدى إلى الشقاق. وإذاً «فالأولى بحكمة الحكيم ورحمة الرحيم أن يلهم عباده أجمعين معرفة منافعهم ومضارهم فى عاجلهم وآجلهم، ولا يفضل بعضهم على بعض فلا يكون بينهم تنازع ولا اختلاف فيهلكوا، وذلك أحوط لهم من أن يجعل بعضهم أئمة لبعض، فتصدق كل فرقة إمامها وتكذب غيره ويضرب بعضهم وجوه البعض بالسيف ويعم البلاء ويهلكوا بالتعادى والمحاربات. وقد هلك بذلك كثير من الناس كما نرى».

وتتلخص الأسس التى بنى عليها الرازى إبطاله النبوة على هذا النحو:

١ - العقل وحده يكفى لمعرفة الخير والشر والضار والنافع فى حياة الإنسان، وكاف وحده لمعرفة أسرار الألوهية، وكاف وحده لتدبير أمور المعاش وطلب العلوم والصنائع فما حاجة بعد إلى قوم يختصون بهداية الناس إلى هذا كله؟

٢ - ولا معنى لتفضيل بعض الناس واختصاص الله إياهم بإرشاد الناس جميعا إذ الكل يولدون وهم متساوون فى العقول والفطن، والتفاوت ليس إذاً فى المواهب الفطرية والاستعدادات ، إنما هو فى تنمية هذه المواهب وتوجيهها وتنشئتها.

٣ - والأنبياء متناقضون فيما بينهم ومادام مصدرهم واحد، وهو الله فيما يقولون، فإنهم لا ينطقون عن الحق، والنبوة بالتالى باطلة.

ثم يتابع الرازى نقده للأديان المنزلة نتيجة لإبطاله النبوات كما يثبت فساد النتائج التى انتهت إليها النبوات، مادام الأصل قد بين أنه فاسد.. وهذا النقد إنما يتناول الأديان كلها دون تمييز بينها، فنراه بعد أن بين التناقض العام بين مختلف الأديان الرئيسية يتناولها واحدا بعد واحد، وقد ركز نقده للقرآن على أنه مملوء بالتناقض وأنه أساطير الأولين التى هى خرافات، وهاجمه من ناحية النظم والتأليف كما هاجمه من ناحية المعني.. وهو يعزو التدين بين الناس إلى عدة عوامل منها: التقليد والسلطة، إذ يتعلق رجال الدين بالسلطان مما يسمح لهم بفرض معتقداتهم على الناس، ثم المظاهر الخارجية التى يتخذها القائمون بأمر الدين مما يثير الدهشة والروعة فى

نفوس البسطاء من الناس، ثم طول الإلف والتعود والاستمرار مما يؤدى إلى تحويل المعتقدات إلى آراء اعتنقت فى وقت ما إلى طبيعة وغريزة.

ويعلق الدكتور عبد الرحمن بدوى فى نهاية الكتاب: والرازى إذ يؤمن بإله خالق حكيم، ولكنه لا يؤمن بالنبوة والأديان، وينزع نزعة فكرية حرة من كل آثار للتقليد أو العدوى ويؤكد حقوق العقل وسلطانه الذى لا يحده شىء وينحو منحى تنويرياً شبيها كل الشبه بحركة التنوير عن السوفسطائيين اليونانيين وخصوصا بحركة التنوير فى العصر الحديث فى القرن الثامن عشر، ويدعو إلى إيجاد نزعة إنسانية خالطتها روح وثنية حرة، مما يجعل الرازى شخصية فكرية من الطراز الأول وواحداً من أحرار العقول النادرين فى التاريخ، ومن أجرأ المفكرين الذين عرفتهم الإنسانية طوال تاريخها.

لا يسع المرء إلا أن يمتلئ اعجاباً بهذا الجو الطليق الذى هيأه الإسلام للفكر فى ذلك العصر، مما يدل على ما كان عليه العقل الإسلامى فى ذلك العصرمن خصب ونضوج.

ملف

عطية الصيرفى
عرضحالجى الطبقة العاملة

د. رفعت السعيد

ثمة فارق وإن كان بسيطاً بين الشغب والفعل الثوري. بين الرفض الغاضب والفعل المخطط للرفض.

هذا الهامش البسيط - والذى قد لا يراه البعض - قد يتحول، بل هو يتحول فعلا إلى خط فاصل.

ومن هنا كان النزاع - الحميم أحيانا والغاضب فى أحيان كثيرة - بين عطية الصيرفى صاحب فنون الشغب الجماهيرى وبين مجمل الأسلوب السائد فى الفعل الثوري. لكن البعض يهوى أو لعله ينشأ متمرداً على السائد. السائد عند العدو الطبقى والسائد عند الرفاق.

وتبقى المفاصلة أو حتى المفاضلة بين الشغب والعمل الثورى المتعقل - المتعقل ربما أكثر من اللازم - محور علاقة عطية الصيرفى باليسار.

ولعل المثير للدهشة أن الصيرفى يستمتع بهذه المفاصلة، فإن وصفته بالمشاغب ازداد استمتاعا. بل هو يسعى سعيا نحو هذا اللقب.

ففى ورقة أرسلها إلى عن تاريخ حياته.. اتخذ لها العنوان التالى «لمحات

من سيرة عامل مصرى مشاغب».
الاسم: عطية على عبد الواحد الصيرفى
اسم الشهرة: الشحات الصيرفى
تاريخ الميلاد: ١٩٢٦/٩/٢٦
محل الميلاد: حى البرابرة – ميت غمر
المهنة: صبى حداد – شيال – مقرئ فى القرافة – عامل رش المبيدات – كمسارى.
الأب: أسطى طباخ. تفوق فى مهنته إلى درجة أنه عمل طباخاً فى بيت البيه المأمور.
ثم انتقل ليعمل طباخا لدى الأسر الإقطاعية

الأم: أسطى هى الأخرى «الأسطى هانم» بدأت «فرانة فى مخبز والدها» – وهى مهنة لا مجال فيها للنساء – ثم انتقلت إلى مهنة أخرى فتتلمذت على يد الأسطى ورده اليهودى لتصبح خياطة وعندما عمل الأب لدى أسرة غنية مقيمة فى حلوان عملت الأم أسطى مقصدار فى محلات عمر أفندى.

.. تستقيم الأمور قليلا. ثم يموت الأب وهو لم يزل بعد فى الثالثة من عمره. ويعود الفقر ليلاحق الفقير فيسحقه. الأم مريضة. والأب مات. ولا مصدر للرزق. يقول هو: «عشت طفولة فى منتهى الشقاء» تتحسن صحة الأم قليلا. لتجد له من عرقها بعضا من القوت، وفرصة كى يحاول أن يتعلم. لكن المدرسة الأولية تحتاج إلى مصروفات.. عشرين قرشا. فيترك المدرسة باكيا. ثم يحاول مرة أخرى فيدخل المدرسة الإلزامية.. عامين فقط ثم يغلق الفقر أمامه أبواب التعليم ، فيلجأ إلى الملجأ الأخير مدرسة تحفيظ القرآن.. هناك لا يطالبون بأية مصروفات.

.. حفظ القرآن. وفى الامتحان كان الأول على القطر. تصور أنه قد حقق تميزا بحفظه القرآن. صحيح أنه نال الجائزة. لكن الفقير يبقى فقيرا أخذوهم صفا من أجل صورة تذكارية لهذا الحدث المهم.

طلاب المدرسة الابتدائية يلبسون بدلا وأحذية لامعة. هو جلابية وفقط أصحاب البدل جلسوا على مقاعد فى الصف الأول أما حفظة القرآن فقد وقفوا خلفهم. هذه «اللقطة» التى تتجسد فى صورة تذكارية بقيت محفورة كوشم لا يمحى فى ذاكرته وربما فى قلبه.

حفظ القرآن كان الأول .. دخل المعهد الأزهرى ولكن ما حيلة الفقير فى فقره، عام ونصف ثم يجد نفسه فى الطريق باحثا عن لقمة خبز. ترك الدراسة ، فالفقراء لا يتعلمون .. ودخل سوق العمل ، عمل فى كل حرفة يمكنها أن تقدم له لقمة خبز: صبى نحاس ، صبى حداد،

شيال فى محطة السكة الحديد، فاعل، عامل فى الكامب الإنجليزي، عامل رش مبيدات ، مقرئ فى القرافه.
وأخيراً استقر ليعمل كمساريا فى شركة اتحاد الأتوبيس بزفتى وميت غمر.

فى البدء. كان الشغب

أسبوعين فقط عملهما كمساريا. ثم بدأ المشاغبة. العمال لا ينالون أى إجازات.. لا راحة أسبوعية. طالب بيومين إجازة فى الشهر دون أجر معلنا ليس المطلوب أن نرتاح فقط يوماً كل نصف شهر حتى نغسل ملابسنا.

ارتجف أصحاب الشركة استدعوا قادة العمال كان «الشحات الصيرفى» واحداً منهم، ارتجف الجميع عندما هددهم صاحب الشركة بالفصل.. هو الوحيد الذى نطق قال: «الأرزاق بالله» هذه العبارة اعتبرت فى نظر العمال المساكين شجاعة نادرة ومن ساعتها اعتبره العمال قائدا لهم هو تمادى فى الشغب خرج من المقابلة ليرسل برقية إلى وزيرالشئون الاجتماعية «نحن عمال.. نستصرخكم من الظلم الواقع علينا ..أغيثونا». وانقلبت الدنيا ولم تنعدل . كيف يمكن لعامل أن يتجاسر فيرسل برقية لوزير؟.

وذاع صيت العامل المشاغب فى ميت غمر ومنها إلى كوم النور حيث شاب جامعى كان قد شق طريقه نحو الفكر الاشتراكى.. «كمال عبد الحليم» الطالب فى كلية الحقوق .. اتصل به، اعطاه كتبا كثيرة.. قرأ منبهرا.. وجد شعاع شمس يضئ له طريقا جديدا تعلق به ولم يزل.

أصبح «الشحات» عضوا فى «الحركة المصرية للتحرر الوطنى» ومعها وبها سار فى طريق نضال جديد وفى ١٩٤٦ كون مع بعض طلاب الطليعة الوفدية فرعاً للجنة الوطنية للطلبة والعمال فى ميت غمر..

الكمسارى المشاغب أصبح شيوعيا، لكنه ظل مشاغبا أولا وشيوعياً ثانيا. أو بالدقة مزج شيوعيته بشغبه وتفوقت نكهة الشغب على كل ما عداها.

صعد فى التنظيم أصبح مسئولا. أشرفت أمه على تخزين المطبوعات الحزبية. كان بيته «محطة» للمسئولين والهاربين ومسئولى الاتصال.. لكنه ظل مشاغبا.

لم يجد خصومه ضده مطعنا فقالوا إنه عميل لموسكو. عندما سافر بعض زملائه العمال إلى فلسطين سنة ١٩٤٨ كانوا يعتمدون عليه فى الإشراف على شئونهم المالية. ينفق على عائلاتهم ويدخر لهم ما تبقى مما يرسلونه من حوالات بريدية. ضحك الخصوم الرجعيون

فى دهاء وأشاعوا أنها أموال قادمة من موسكو.
لكن الفقر يحاصر الرجل ويحيط به فأين هذه الأموال؟ ضحكوا مرة أخرى فى خبث.. زوجته لها قريب غنى ولعل هذا الهجوم المتصل.. هو الذى جعل شغبه شرسا وحاداً كسكين لا يعرف الهدوء.

عرضحالجى.. العمال

واشتهر الصيرفى بأنه أقدر من يدبج الشكاوي.. وطرق العمال والفقراء والأرامل بابه.. كل من يريد أن يكتب شكوى أو عريضة يذهب إليه قلمه لا يتردد، وشكاواه صارخة، أحيانا تحرك الصخر فطارت شهرته ليلاحقه الغلابة طالبين منه أن يكتب شكاواهم.
وحتى الآن.. تميز نشاط حزب التجمع فى ميت غمر بما أسماه عطية الصيرفي، «ديوان المظالم» الشكاوى صاعقة أحيانا تصيب ، وتحقق المطلوب.
العامل المشاغب يتحول من كاتب عرائض إلى نقابى مرموق الأسطى عبد الحميد حموده رئيس نقابة عمال النقل المشترك بالغربية تصله أنباء عامل ميت غمر المشاغب:
«اتصل بي، أصبحت تلميذا له حيث تعلمت التفاوض مع مكتب العمل ومع أصحاب العمل ودفعنى هذا إلى دراسة القوانين والتشريعات العمالية وعندما دعانى الأسطى عبد الحميد كى أصبح عضوا فى مجلس الإدارة.. كنت جاهزا ومستقراً».
ويصعد النقابى الريفى سريعا الشبكة النقابية «لحدتو» تتضافر معه الظروف فى ١٩٥٠ يصبح رئيسا لنقابة عمال شركة اتحاد الأتوبيس بزفتى وميت غمر ويسهم فى تأسيس اتحاد نقابات عمال النقل المشترك ويصبح أصغر عضو فى مجلس إدارته.
جهده النقابى يتفجر حفظه للقرآن يعطيه قدرة فائقة على الخطابة والكتابة. معرفته بالماركسية تطعم هذا وذاك بوعى وفهم طبقى يؤسس العديد من النقابات لمهن عديدة: نقابة المعمار فى ميت غمر.ونقابة لمعاصر الزيت وأخرى لمحالج القطن.. قال مدير مكتب العمل عنه «الصيرفى مورد نقابات».
منذ البداية أدرك قيمة مرفق النقل وقدرة الاضراب فيه على شل حركة البلاد وركز على تصعيد العمل النقابى من العريضة إلى التفاوض إلى التحكيم إلى الإضراب البطئ، إلى الإضراب.. وهكذا امتلك عمال النقل قوة ضغط حققت لهم أجورا أعلى من غيرهم.
لكن عمال النقل اكتشفوا حيلة جديدة فى التقاضى هى رفع دعوى حراسة.. ورفع هو أيضا دعوى حراسة على شركة اتحاد الأتوبيس بزفتى وميت غمر.. والتهبت المعركة بين

شركات النقل وعماله.

وعندما تأتى ثورة يوليو.. ويستعر الصراع بين رجالها وبعضهم البعض، يمسك عبد الناصر بذات الخيط .. عمال النقل، وينظم له صاوى أحمد صاوى إضرابا لعمال النقل يحقق له التفوق على خصومه فى «هبة مارس» والتفوق على دعاة الديمقراطية.. بل على الديمقراطية ذاتها.

لكن عطية الصيرفى يحتفظ فى قلبه بجرح دائم دوماً هو جرح «إعدام خميس والبقرى» ويحكى فى ذكرياته طويلا وكثيرا عن جريمة الإعدام وعن محاولات البعض لتبرئة عبد الناصر من دم خميس والبقرى..

ويقول: «لقد أكد لى اللواء محمد نجيب شخصيا فى مستشفى المعادى أن الذى حرضه على الموافقة على إعدام خميس والبقرى هو جمال عبد الناصر الذى قال له إن كل عمال المحلة الكبرى شيوعيون، وكذلك كل عمال شبرا الخيمة، وإذا لم يعدم هذين العاملين فسوف يقضى الشيوعيون على الثورة».

ويقول عطية الصيرفى «كان هذا الإعدام اغتيالا طويل المدى للطبقة العاملة وكان بمثابة رسالة إلى العمال والفلاحين بأن المشانق جاهزة لكل من ينطق».

الشحات مؤلفا

وتتطور المعرفة الفكرية، والمعارك النضالية بالعامل المشاغب.. وتتحول فترات السجن المتتالية إلى مدرسة.. وهناك يعد بحثا بعنوان «دور العمال فى المجتمع الاشتراكى» يشترك به فى مسابقة عمالية تنال جائزة «خمسون جنيه» يفقد الجائزة قد طلبوا إليه أن يجرى تعديلا على ماكتب، ومتى كان للمشاغب أن يكف عن مشاغبته.. رفض وفقد الجائزة.

وتتواصل مؤلفاته بعضها أو أكثرها يحمل عناوينا مشاغبة «نقابتنا فى خدمة السلطان» «اشتراكية أفندينا» «الطريق إلى ثورة الريف» «العمال يواجهون المشانق نيابة عن الوطنية المصرية».

القرآن الذى حفظه ولم يزل يتحالف تحالفا حميما مع الماركسية ليقدم لنا كتابات حادة كمشرط، حاسمة كطلقة رصاص.

وتتحول الكتابة إلى شغب نضالى، أو نضال مشاغب.

وبعد فترة من السجن تستمر يومين يفصل من عمله يحاول البحث عن عمل لا أحد يقبل هذا العامل المشاغب يحاول خداعهم .. يجد عملا باسم عطية على عبد الواحد.. لكن

رائحته المشاغبة تلفت الأنظار ويفصل.
ويتفرغ لكتابة عرائض العمال وشكاواهم وقيادة نضالاتهم.. رفض الاحتراف الحزبى حتى لا يعزل عن العمال كسمكة تدرك جيدا أن مصيرها محتوم داخل الماء، ولا حياة لها خارجه.. وعاش مع العمال ويخدمهم يوجههم، يعمل لهم كعرضحالجى، وكقائد من منازلهم بينما يلتقط رزقه من العمل الموسمى يوم هنا ويومان هناك فى معاصر الزيوت أو محالج القطن أو الأتوبيس الدائرى فى ميت غمر .. أو أى مكان فيه لقمة عيش لكن طغاة المدينة الذين ذاقوا شغبه. رفضوا أن يتركوا له فرصة «العيش» وهو يفرض نفسه بدأب من يبذل عرقه فى أى مجال عمل شريف لينال لقمة له ولأسرته.. مجرد لقمة لا أكثر.. ويكتفى بها ليرتفع عن كل مساومة.
وفى عام ١٩٥٦ يكون العدوان الثلاثى .. تعليمات الحزب - التطوع وحشد المتطوعين من كفر الشيخ والغربية والدقهلية (حيث مجال نشاطهم الحزبى) أقاموا، تدربوا ، فى إحدى قرى الشرقية الملاصقة لموقع الاحتلال حمل سلاحا وتدرب عليه. حصل على إجازة ذهب إلى ميت غمر دخل على مأمور المركز حاملا سلاحه. صعق المأمور. الشيوعى المشاغب يحمل سلاحاً لكنه الآن يوجه شغبه وفقط ضد قوات الاحتلال.
ولا يكف الشيوعى المشاغب عن شغبه صاوى أحمد صاوى قائد عمال النقل الذى خان الديمقراطية وقاد المظاهرات الخادمة للحكم هاتفين «تسقط الديمقراطية» ظل بالنسبة له عدواً الجميع خففوا من عدائهم للنظام هو أيضا فعل ذلك بسبب توجهات النظام الوطنية .. وتصادمه مع الاستعمار والصهيونية. لكن جراثيم الخيانة فى صفوف الطبقة العاملة يجب أن تستأصل ويلاحق بشغبه صاوى أحمد صاوى يجوب القطر معتمدا على «كارنيه» عمال النقل الذى يمنحه حق الركوب المجاني.. يناقش العمال يحرضهم، يذكرهم بدماء خميس والبقرى، وبضحايا الدكتاتورية، ويضعف نقابات السلطة.. ورويداً رويداً ينجح. صاوى أحمد صاوى يفقد بريقه، ثم يسقط فى الانتخابات النقابية.. ويصبح نموذجاً لانتقام العمال من أعداء الديمقراطية.
طوال وجوده فى السجن كانت أمه تلاحقه، ثم وبعد وفاتها كانت زوجته . الفقر لم يمنعهما من الاهتمام به بذات الطريقة المشاغبة التى علمها لهما فى المرة الأولى سجن فى قسم بوليس طنطا حيث أخضعوه لتعذيب وحشي. علمت الأم بمكانه.. حشدت كل ما تملك من طعام ووابورجاز فى مقطف على باب القسم جلست، طبخت لتقدم لابنها طعاما ساخنا، توسلت، ثم صرخت ولت الدنيا عليهم حتى سمحوا لها برؤية ابنها والتأكد من أنه تسلم

الطعام.
وفى فترة السجن الطويلة ..(١٩٥٩ – ١٩٦٤) كان التعذيب الوحشى فى أوردى أبو زعبل.. وكان الصمود البطولى وكان التحدى الصارم للمحكمة العسكرية العليا.. والحكم بالسجن خمس سنوات انتهت ولم ينته السجن فقد بقى معتقلا.
ويفرج عنه ليواصل النضال. ذات النضال ذات النضال يعمل كى يلتقط رزقا أو فتات رزق ويناضل.
وتتواصل زياراته المتكررة للسجن.. ١٩٧٧ عقب انتفاضة يناير – ١٩٧٩ – ١٩٨١ – ١٩٩٠.. الولد الشحات يكبر فى السن، يصبح كهلا، لكن معركته تتواصل وشغبه يبقى صبيا.
وإذ ينضم منذ اليوم لحزب التجمع يحمل عبء النضال فى صفوفه، ويحمل التجمع عبء شغبه الذى يتبدى فى بعض الأحيان متجاوزاً الحدود.
وذات يوم يشاغب كتابة فى نشره «أهالى ميت غمر» ويحكم عليه بالسجن سنتين فى دعوى قذف. لكن زملاءه يدبرون لها مهربا إلى السودان ليبقى هناك حتى يصدر حكم الاستئناف بالبراءة.

المشاغب مرشحا
.. وعندما يرفع العزل السياسى عن الشيوعيين يجد الفرصة ليختبر جماهيرته.. يرشح نفسه عضوا فى المجلس المحلي. نجح حصل على أعلى الأصوات حاول استصدار قرار من مجلس الإدارة بإدانة كامب ديفيد . هنا يكون شغبه قد تجاوز الحد ويفصل.
ثم يرشح نفسه لعضوية مجلس الشعب .
.. جماهير ميت غمر تلتف بجنون حول «الشحات» العامل المشاغب الذى عاش معهم ولهم. العرضحالجى الذى لم يوجد بيت أو أسرة لم يكتب لها شكوى أو يحمل معها همومها.
ويوشك الولد «الشحات» أن يصبح عضواً فى البرلمان. لكن يد السلطة تبعده (١٩٩٠) تخرج المدينة كلها محتجة. شغب المشاغب انتقل إلى كل الفقراء خرجوا محتجين تصدى لهم الأمن اعتقله ومعه ٧٠٠ من أبناء المدينة الفقراء.
.. ويتواصل الشغب
الآن يحمل رأيا مشاغبا يهز به كل أغصان الحركة النقابية.. ينادى فى مواجهة الجميع بالتعددية النقابية يفزع البعض من أن يمتد الشغب إلى ساحات استقر فيها فكر اليسار

على موقف آخر.

.. ويبقى عطية الصيرفى كما هو

مناضل وفق مذاق خاص، ومزاج خاص الجميع يحاولون تطويع حركة الجماهير ومنحها وعياً تتحرك بموجبه وفق «أقانيم» خاصة هو يعطى نفسه لحركة الجماهير كى تطوعه.

تقتاده حيث تريد كما تريد وبالأسلوب الذى تريد.

وبهذا يصبح عطية الصيرفى مشاغبا فى نظرنا جميعا.

ويبقى واحدا من قادة التجمع. لكنه يظل مختلفا مع أساليب العمل المتعلقة أو العاقلة..

ذات يوم صاح فى اجتماع الأمانة العامة «الجماهير غوغائية.. فلنكن غوغائيين مثلها» ابتسم البعض وامتعض البعض.. وكثيرون يعتقدون أنه خارج الزمن وخارج المعقول.

وهو يصمم، رغم كل شىء.. أن يبقى كما هو.

ملف

رؤية طازجة من الأطراف

صنع الله إبراهيم

فى بلد مثل بلدنا، يخضع مصير الإنسان تماما للحظ، ويتحدد هذا الحظ منذ لحظة الميلاد. وسواء ولد المرء امرأة أو قبطيا أو خارج القاهرة أو فى قاع المدينة، فالنتيجة مؤكدة فى جميع الحالات!

من الطبيعى إذن أن يكون الصوت السائد هو صوت الأقلية المحظوظة. وهو صوت ممل، أرهقه الاطمئنان، وفقد القدرة على اختراق حجب التفكير السائد والمألوف إلا فيما ندر.

وهذا ما جعلنى آنس إلى كتاب اجتذبنى غلافه الفقير وعنوانه المثير «من يحكم مصر المحروسة»، والإهداء الموجه إلى بائعة فاكهة فقدت حياتها فى انتخابات ١٩٩١ والمقدمة الموجزة لمؤلفها، التى تؤكد بتواضع مصطنع إن الكتاب غير تقليدى ، مملوء بحشو الكلام، وفتافيت المعلومات والتفاصيل.

وهو الحق كله. إذ يرصد المؤلف مجمل ظواهر المجتمع المصري، وما يدور فيه من حرب طبقية ووحشية بين الحكام المحليين وبين المحكومين من الطبقات الكادحة، معدومة الحظ، فيهبط بالأيديولوجية والسياسية

والاقتصاد والتاريخ من دائرة المثقفين المحظوظين إلى القاع.
الفكرة الجوهرية فى الكتاب والتى تتسق مع تجربة المؤلف الحياتية والطريق الذى اختاطه لنفسه، هى «الحاكم المحلى» ذلك الوحش الاجتماعى الذى يهلك الحرث والنسل بفساده، واستبداده مستخدما فى ذلك مخالب وظيفته وأنياب سلطته العامة ليحقق الثراء الفاحش ببيع القرار المحلي. ويتمثل هذا الوحش فى مأمور المركز والبندر وضابط المباحث وموظفى العدالة والمحافظ ومهندس الزراعة والتنظيم والأمن الصناعى ومفتش التموين والصحة والرخص والباش محضر وسكرتير النيابة.
لماذا؟
يضرب المؤلف عميقا فى التاريخ بحثا عن الجذور، فيجدها فى البيروقراطية الفرعونية التى تربع الفرعون على قمتها ومن حوله الموظفون العموميون فى الوظائف الدينية والإدارية والعسكرية والقضائية. ومنذ البداية كانت الوظيفة وسلطتها العامة تؤدى إلى الثروة.
ويستخلص المؤلف من العرض التاريخى فكرة مثيرة: أن البيروقراطية عموما هى سبب خراب مصر وفتحها أمام الغزاة بدءا من الهكسوس وانتهاء بالأمريكان الدائنين.
والبيروقراطية المعاصرة هى بيروقراطية العسكر التى ولدت مع ثورة يوليو قد حققت الثورة إنجازاتها الشامخة عن طريق عسكرة الحياة المصرية والأخذ المطلق بفكرة السيادة دون الحرية «فباضت الاستبداد والفساد» و«الفقر والخراب» وخلقت رأسمالية بيروقراطية تمثل طبقة أو فئة بغير ملكية فى الظاهر غير أنها الحاكم بأمره فى وسائل الإنتاج الزراعى والصناعى.
وعن طريق حشد وافر من الأرقام والإحصائيات والمراجع يرسم المؤلف لمصر صورة إمبراطورية طفحت بالأجهزة والمؤسسات الحكومية والشعبية ذات الطبيعة الطفيلية: فالنقابات العمالية تحولت إلى نقابات سلطوية انصرفت للنشاط الطفيلى والاستثمارى وتعاطى المعونات الأجنبية، والجمعيات التعاونية الزراعية تخلت عن دورها الإنتاجى، وزميلاتها الاستهلاكية والإنتاجية صارت منافذ رئيسية للسوق السوداء والمحليات صارت البؤرة الرئيسية للفساد مما شجع هيئة المعونة الأمريكية على الارتباط بها، ولم تتوقف الطفيلية عند هذا الحد بل تمادت وتفشت فى كل قرية بحيث اقتحمت بيت كل فلاح مصرى بفضل حقيبة المرابى العام ممثلا فى بنك الائتمان الزراعى.
وتأتى القوة الاجتماعية والسلطوية للرأسمالية البيروقراطية من كتلة الموظفين ذات النفسية المشحونة بالتطلعات الفوقية والمزاج الاجتماعى النهبوى الفاسد. ومن الحشود التى تعلمت

على حساب كد العمال والفلاحين وعرقهم ظهر السادة الموظفون المحليون الذين يتربعون على عرش الحكم المحلى والذين جاءوا من أصلاب العمال والفلاحين والعائلات الكادحة واستفادوا من الحقبة الناصرية ثم تناسوا ماضيهم البائس وأصولهم الكادحة واستبدت بهم التطلعات الوظيفية والطبقية فهرولوا لمصاهرة الرأسمالية الكبيرة والطفيلية. فوكلاء النيابة والقضاة وضباط الشرطة والجيش يلهثون للزواج من بنات «الشباعى» وهو التعبير الموحى الذى سكه المؤلف.. وتابعه أيضا.

وتتميز هذه الطبقة بتبعيتها للأجنبي. فهى ضعيفة إنتاجيا من ناحية وفريسة تطلعاتها من ناحية أخرى وقد انفقت السفارة الأمريكية أكثر من خمسين مليون دولار على بحوث قدمها الأكاديميون المصريون الذين قاموا أيضا برسم الخريطة الجغرافية لنشاط المعونة الأمريكية، وهو النشاط الذى وصفه الكونجرس الأمريكى بأنه «يحقق لنا أهدافنا السياسية فى مصر بالإضافة إلى أهدافنا الاقتصادية».

ويستعين المؤلف بما ذكرته الباحثة دينا جلال عن الدور الأمريكى فى تغذية البيروقراطية ودعمها. فالمستفيدون من أموال المعونة الأمريكية هم المقاولون وأصحاب المكاتب الاستشارية والمتعهدون والتجار والمحاسبون ورجال الأعمال وكبار موظفى الحكومة ومديرو الإدارات فى القطاع الحكومى وبعض الباحثين الأكاديميين والموظفون الذين توفرت لهم دخول إضافية نظير إشرافهم على مشروعات المعونة ، ونظير عمولات وسمسرة.

مؤلفات عطية الصيرفي

- دور العمال فى المجتمع الاشتراكى والإنتاج
- عمال التراحيل
- نقاباتنا فى خدمة السلطان
- العمال والفلاحون. يواجهون الرصاص والمشانق
- اشتراكية أفندينا.. والنشأة العمالية الحديثة
- عسكرة الحياة العمالية والنقابية
- من يحكم مصر المحروسة
- ظهور الطبقة العاملة بين السخرة ورأس المال الأجنبي
- حكم العسكر فى مصر المحروسة

شهادة

زملاء وأحداث .. أيام الدراسة

د .أحمد القصير

توجهى نحو اليسار:

أسهمت عدة عوامل فى توجهى السياسى نحو اليسار الشيوعى وإلى اكتساب معارف جديدة شكلت مجرى حياتي. وترتبط بعض تلك العوامل بأوضاع شخصية بينما يتعلق البعض الآخر بأوضاع عامة. وعلى أية حال فإن قراءة الكتابات السياسية وبعض الأعمال الأدبية المصرية أساسا تدخل فى إطار تلك العوامل. وكان ذلك مع نهاية الأربعينات وآوائل الخمسينات من القرن العشرين. فالكتابات الصحفية التقدمية والأعمال الأدبية لها تأثيرات إيجابية هامة على الوعى السياسى والاجتماعي. وتعتبر فترة حكومة الوفد، فى منتصف القرن الماضي، من النوافذ التى أتاحت لبعض تلك الأعمال أن تظهر مثلما يحدث عادة فى ظل أى مناخ ديمقراطي.

وكان انتقالى إلى القاهرة فى عمر مبكر عام ١٩٤٨ من العوامل التى ساعدت على توجهى نحو اليسار وتحصيل معارف فكرية جديدة. فقد وفر هذا الانتقال فرصة أكبر للاطلاع والاحتكاك والمعرفة. وعلاوة على ذلك فإن وجود قوات الاحتلال البريطانية فى منطقة القنال والتل الكبير يعتبر من العوامل التى أثرت على الوعى بقضايا الوطن. وكنت أشعر مباشرة بوطأة ذلك الاحتلال عند الانتقال من فاقوس إلى القاهرة أو العكس. فقد كنت أتعرض للتفتيش، خاصة

فى فترة الكفاح المسلح خلال ١٩٥٠ ـ ١٩٥١، من جانب الجنود البريطانيين فى نقاط تفتيش على طريق المعاهدة المحاذى لترعة الإسماعيلية بالقرب من منطقة التل الكبير التى لا تبعد كثيرا عن مدينة فاقوس.

اليسار والثقافة الجديدة:

كان لليسار وثقافته دور هام فى نشر الوعى وبث روح الانتماء للوطن. ولم يقتصر دور المثقفين التقدميين والشيوعيين على الدعوة إلى ثقافة جديدة وإنما أسهموا بفاعلية وتميز فى إبداع أشكال أدبية وفنية أصبحت من المكونات الأساسية للثقافة المصرية المعاصرة. وهى ثقافة تقدمية الطابع. ولا تزال تأثيراتها مستمرة.. وينبغى أن نشير هنا إلى الدور الثقافى والفكرى الهام للكتيبة التى تجمعت فى مكتب الأدباء والفنانين التابع لمنظمة الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى "حدتو" برئاسة الشاعر كمال عبد الحليم.. ويبرز بين هذه المجموعة ابراهيم عبد الحليم، ابراهيم حسان، حسن فؤاد، جمال السجيني، جمال كامل، سمير رافع، صلاح حافظ، عبد الرحمن الخميسي، عبد الرحمن الشرقاوي، محمود توفيق، فتحى خليل، فؤاد حداد، يوسف إدريس وآخرون. كما كان لكتابات صحف ومجلات "الكاتب" و"الملايين" علاوة على ما تنشره صحيفة المصرى الوفدية تأثيرات فكرية هامة فى هذا الصدد. وقد تأثرت أجيال كاملة بتلك الأعمال.

ولم ينحصر دور حدتو فى نشر الثقافة الجديدة على الصحف والمجلات السابقة بل امتد هذا الدور ليشمل تأسيس دور النشر.. وأذكر فى هذا الصدد "دار الفن الحديث" التى أسسها إبراهيم عبد الحليم وكمال عبد الحليم عام ١٩٥٠. وهى الدار التى نشرت عام ١٩٥١ أول طبعة من ديوان "إصرار" لكمال عبد الحليم وقصيدة "من أب مصرى للرئيس ترومان" لعبد الرحمن الشرقاوي، وديوان "المعركة" لمعين بسيسو، وكتاب "بداية المعركة" للفنان زهدى والكاتب صلاح حافظ.. كما نشرت ديوان فؤاد حداد "أحرار وراء القضبان" عام ١٩٥٢. وقد أشرف ابراهيم عبد الحليم أيضا فيما بعد على "دار الفكر" التى أسهمت بدور متميز فى نشر الفكر التقدمى خلال ١٩٥٥ ـ ١٩٥٨.

حكومة الوفد عام ١٩٥٠:

كان لوجود حزب الوفد برئاسة مصطفى النحاس فى الحكم فى بداية خمسينات القرن العشرين تأثيره على من عاش تلك الفترة بما توفر من حريات ومناخ ديمقراطى على الرغم من محاولات البعض تقييد الحريات عن طريق إصدار تشريعات "الصحافة" و"الاشتباه السياسي".. لقد تصاعدت المشاعر الوطنية، وتم نشر كتابات تقدمية. كما انتشرت الدعوة إلى إلغاء معاهدة ١٩٣٦ مع الإنجليز. وتم إلغاء المعاهدة بالفعل. كما بدأ الكفاح المسلح ضد القوات البريطانية فى منطقة القناة. ولا زلت أذكر التأثيرات والمشاعر التى انتابتنى عندما نزلت من حلوان إلى القاهرة لحضور مظاهرة إلغاء معاهدة ١٩٣٦، وهى المظاهرة الوطنية الضخمة التى كان على رأسها الزعيم الوطنى مصطفى النحاس رئيس وزراء مصر فى ذلك الحين. وكانت مظاهرة غير مسبوقة فى تاريخ مصر من حيث حجمها ومظاهرها والقوى المشاركة فيها. وعلاوة على ذلك شارك فيها مندوبون عن المحافظات. وقد جرت فى ١٣ نوفمبر١٩٥١ يوم "عيد الجهاد" بعد إلغاء النحاس للمعاهدة من طرف

واحد فى ٨ أكتوبر ١٩٥١.
لقد بدت المظاهرة كمهرجان ومعرض متحرك لأعمال فنية عديدة. وضمت أعمالا لأهم المبدعين خاصة أعضاء مكتب الأدباء والفنانين التابع لحدتو. وكان بينها تمثال "هذه أرضى أنا" العملاق للفنان جمال السجيني. وهو لفلاح ضخم تضرب أظافر يديه فى الأرض وكان محمولا فى المظاهرة على عربة. ومن الواضح أن جمال السجينى استخدم أحد أبيات نشيد "دع سمائي" لكمال عبد الحليم لتسمية تمثاله المهيب. ولا أدرى أين يوجد ذلك التمثال الآن. وما أعرفه أن له بعض الصور من بينها صورة فى كتاب عن الفن المصرى المعاصر. وقد نشرت "الكاتب" كامل تحقيقا عن تلك المظاهرة أعده فتحى خليل. وكانت تنطق باسم حركة السلام. وكان صاحب الامتياز هو يوسف حلمى رئيس حركة السلام بينما تولى سعد كامل رئاسة التحرير. وقد صدرت هذه المجلة بترتيب من حدتو. وكان كمال عبد الحليم هو المشرف الحزبى على إصدارها.
وتم قطع الطريق أمام هذه التطورات بحريق القاهرة فى ٢٦ يناير ١٩٥٢ فى أعقاب مظاهرات قوات البوليس احتجاجا على هجوم القوات البريطانية على محافظة الإسماعيلية التى دافع عنها ببسالة عدد قليل من جنود البوليس المصري.
"إشكى الظلم لسعد يا صبري":
كانت تلك الأيام من حكم الوفد برئاسة مصطفى النحاس باشا فترة تزايد المد الوطنى علاوة على يقظة الوعى وتصاعده. وتأثيرات تلك الفترة محفورة فى الذهن والوجدان. لكن ينبغى التنويه أن تلك الفترة من حكم الوفد ليست منعزلة عن السنوات السابقة عليها من أربعينات القرن العشرين التى شهدت اتساع نطاق السخط العام وتصاعد الحركة الوطنية مع ظهور تأثيرات التحركات الطلابية والعمالية ذات الصلة بالمنظمات اليسارية. كما برزت فى تلك الفترة "الطليعة الوفدية" داخل حزب الوفد. وتعرض مصطفى النحاس زعيم الوفد للاغتيال أكثر من مرة.
وكانت مظاهر السخط والغضب تبرز فى كل مناسبة بما فى ذلك جنازات الساسة. ومثال ذلك الهتافات التى ترددت فى جنازة صبرى أبوعلم سكرتير عام حزب الوفد بشارع قصر النيل حتى جامع الكيخيا. وكان بينها "يسقط حكم الفرد المطلق" و "إشكى الظلم لسعد يا صبري". والمقصود هنا سعد زغلول بالطبع.

الحرب الكورية:

تعتبر الحرب الكورية – الأمريكية من العوامل التى أيقظت الوعى بالنسبة لي. فقد أشاعت مقاومة الكوريين روح الأمل فى القدرة على التصدى للاحتلال البريطانى فى مصر. وفى تلك الفترة فكرت جديا مع زميلى إبراهيم العشماوى فى السفر إلى كوريا ومشاركة الشيوعيين الكوريين فى الحرب ضد الأمريكان. وأخذنا نبحث عن وسيلة لتحقيق ذلك. وشعرنا أن هناك فرصة لأن نجد من يساعدنا عندما قرأنا فى الصحف أن الشاعر محمد الجواهرى يزور مصر بدعوة من طه حسين. وكنا نحفظ شعره وننشر بعض الأبيات الثورية عن الشعب والجياع فى مجلة الحائط بمدرسة حلوان الثانوية. وتصورنا أنه يمكن أن يساعدنا فى السفر إلى كوريا. ونزلنا من حلوان إلى القاهرة من أجل هذا الغرض. وكانت مصادفة أننا وجدناه يسير فى منطقة باب اللوق ومعه أحد المرافقين المصريين. وتحدثنا معه بإعجاب وتقدير. لكننا لم نستطع الحديث عن السفر إلى كوريا

حيث تبددت الفكرة بمجرد تشجيعه وقوله بأن أمثالنا هم أمل مصر والعرب.

الانضمام إلى حدتو:

كنا فى تلك الفترة نبحث عن الشيوعيين المصريين. وازداد اهتمامنا بهذا الأمر. وبدأنا فى تأسيس لجنة للسلام بالمدرسة. كما عملنا فى تلك الفترة أيضا على الاتصال بحزب مصر الفتاة وذهبنا لمقابلة أحمد حسين رئيس الحزب، ولكنه أرسل شخصا آخر لا يزيد عمره كثيرا عن أعمارنا. واتضح أنه أخوه عادل حسين الذى أصبح زميلا لنا فيما بعد، لكنه تحول إلى التيار الإسلامى بعد خروجه من المعتقل فى عام ١٩٦٤ بفترة ليست قصيرة ونشط فى حزب العمل. لكن لم يعجبنا كلامه. وقررنا أن ننشط بأنفسنا وبدأنا بمجلة حائط بالمدرسة. وبعد ذلك اتصل بنا أحد أعضاء الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى أى حدتو. وأبلغنا بأنه جرى متابعة نشاطنا وأصبحنا أعضاء.

دور حدتو فى تكوين كوادر عربية:

لعبت حدتو دورا هاما فى تكوين الكوادر الشيوعية العربية خاصة السودانية واليمنية. وقد يكون هذا الدور معروفا فيما يتعلق بالسودانيين، لكنه يحتاج إلى توضيح بالنسبة للطلاب اليمنيين. فقد انضم عدد منهم إلى حدتو. كما برز دورهم الوطنى من خلال نشاطهم السياسى فى إطار المؤتمر العام الدائم للطلاب اليمنيين بالقاهرة الذى تأسس فى عام ١٩٥٦ والذى شكل لجنة تنفيذية لمتابعة قراراته. وكانت لجنته التنفيذية تتشكل من سبعة أعضاء بينهم ستة أعضاء مرتبطين عضويا بالشيوعيين كما كان العضو السابع من المتعاطفين مع الشيوعيين أيضا. وكان أمين عام لتلك اللجنة هو أبوبكر السقاف الذى كان آنذاك عضوا بالحزب الشيوعى المصرى الموحد الذى تأسس نتيجة وحدة حدتو مع تنظيمات أخري.

وشارك هؤلاء الزملاء بفاعلية أيضا فى النشاط الطلابى النقابى من خلال رابطة الطلاب اليمنيين. وقد تبلور الوعى السياسى لهؤلاء من خلال النشاط السياسى والنقابى فى آن واحد. وكان هذا النشاط يجمع أبناء الجنوب والشمال، أى جميع أبناء اليمن الطبيعي. كما شكل فى مجمله أحد الروافد الرئيسية للحركة الوطنية فى اليمن شمالا وجنوبا. وقد عبر ذلك عن تطور جديد فى الحركة الوطنية اليمنية ودخولها منعطفا جديدا بفكر جديد وتوجهات جديدة.

طالبت الحركة الطلابية اليمنية بمصر وعلى رأسها الطلاب الشيوعيين الذين تدربوا على العمل السياسى فى حدتو بقيام "حكومة شعبية ديمقراطية لكل اليمن" بعد التخلص من استبداد الإمامة فى الشمال والتحرر من الاستعمار فى الجنوب. وكان للمؤسسين لتلك الحركة فيما بعد دورا رئيسيا فى تشكيل ثقافة اليمن الحديث. كما شارك أعضاء تلك المجموعة فى أهم معارك اليمن السياسية وصاغوا أهداف تلك المعارك. ويشمل ذلك الدفاع عن النظام الجمهورى بعد ثورة ١٩٦٢ والمساهمة فى تحقيق الوحدة اليمنية وصياغة دستورها. ومن الأمثلة البارزة لتلك الأدوار مساهمة أبناء تلك الحركة التى تكونت فى مصر بدور رئيسى فى مقاومة الحصار الذى فرضه على صنعاء فى نهاية عام ١٩٦٧ (بعد انسحاب القوات المصرية من اليمن) المرتزقة الأوربيون وبقايا أنصار الإمامة بدعم من السعودية.

كانت حلوان هى نقطة انطلاق الحركة الطلابية اليمنية فى مصر. ولعب الدور الرئيسى فيها

الطلاب اليمنيون الذى ارتبطوا عضويا بحدتو منذعام عام ١٩٥١. وكان أول المنضمين إلى حدتو خالد فضل منصور وطاهر رجب. وكان يجمعنى بهما فصل دراسى واحد بمدرسة حلوان الثانوية. وانضم إلينا فى فترة لاحقة الشاعر عبده عثمان محمد. كما شارك فى النشاط منذ بدايته الشاعر الراحل ابراهيم صادق رائد تجديد الشعر اليمني. وقد أصبح خالد فضل فيما بعد وزيرا للعدل بجمهورية اليمن الديمقراطية سابقا، ويرأس الآن حزب التجمع الوحدوى التقدمى اليمنى الذى كان أمينه العام الفارس الراحل عمر الجاوي.

أما مجموعة الطلاب اليمنيين الأخرى التى ضمت المفكر أبوبكر السقاف والراحل عمر الجاوى وعبد الله العالم وعبد الله صالح عبده ومحمد باسلامه وآخرين فقد انضمت إلى حدتو فى فترة لاحقة بعد وصولهم إلى مصر فى السنوات الأولى من الخمسينات. وقد استمرت صلتى الشخصية والسياسية بجميع الذين ذكرتهم آنفا حتى يومنا هذا. وهم جميعا على قيد الحياة باستثناء الصديق الشاعر ابراهيم صادق الذى توفى عام ١٩٨٦ وعمر الجاوى الذى كان أمينا عاما للاتحاد العام للأدباء والكتاب اليمنيين والذى لعب دورا رئيسيا فى صياغة دستور الوحدة اليمنية. وقد توفى فى ديسمبر١٩٩٧.

النشاط فى حلوان قبل وبعد ثورة يوليو١٩٥٢:

شاركنا كشيوعيين فى كافة أشكال النشاط بالمدرسة. وشمل ذلك الصحافة المدرسية، وفريق التمثيل. كما شاركنا فى النشاط الرياضي. وكنت وزميلى خالد فضل ضمن فريق الهوكى بالمدرسة. وعلاوة على ذلك كنا نشارك بفاعلية فى المناسبات السياسية والدينية مثل مولد النبى حيث كانت لمثلنا كلمة دائمة فى تلك المناسبات. ولم يقتصر نشاطنا على المدرسة، بل امتد إلى المدينة. وكنا على علاقة بشخصيات عمالية ومهنية، ودخلنا فى حوارات مع شخصيات مختلفة. وكان من بين تلك الشخصيات أحمد صادق عزام المحامى أحد أقطاب الحزب الوطنى القديم. كما كان بينها سيد قطب الذى أصبح بعد ذلك من المفكرين الإسلاميين الأصوليين.

الفصل من المدرسة:

أدى نشاطنا فى المدرسة وتواجدنا فى المدينة إلى فصلى مع ابراهيم العشماوى من المدرسة. ولكننا عدنا نتيجة وساطة وضغط من خارج المدرسة ومن الطلاب. ومرت عملية المضايقات التى تعرضنا لها بعدة مراحل. ففى البداية قرر ناظر المدرسة إبعادنا عن طلبة الداخلية حتى لا نؤثر فيهم. واستأجرت المدرسة مسكنا خارج الداخلية بمدينة حلوان لى وزملائى إبراهيم العشماوى وخالد فضل منصور اليمنى الجنسية. وكانت المدرسة تدفع الإيجار وتعطينا مصروفا يوميا بدلا من التغذية. لكن الناظر اكتشف بعد فترة أن هذا الوضع أعطانا حرية أكبر فى النشاط فقرر إعادتنا إلى الداخلية بعد ثلاثة أشهر.

ولكن سرعان ما قررت إدارة المدرسة فصلى مع زميلى إبراهيم العشماوي. ومع ذلك لم نغادر المدرسة بل كنا نجلس طوال اليوم فى حديقتها دون أن يسمح لنا بدخول الفصل. وقد ألغى الناظر قرار الفصل بعد عدة أيام نظرا للضغوط من جانب طلاب المدرسة ومن جانب بعض الشخصيات من خارجها ومن بينهم مأمور قسم حلوان. فقد طلب منه الناظر إخراجنا من المدرسة بالقوة لكن ضابط البوليس الذى حضر لهذا الغرض نصح الناظر بالغاء قرار الفصل.

غير أن الناظر هددنى ومعى إبراهيم العشماوى وخالد فضل منصور قائلا بأنه من الأفضل لنا نحن الثلاثة أن نترك المدرسة طواعية وباختيارنا وأنه على استعداد لمساعدتنا على التحويل إلى إى مدرسة نختارها بالقاهرة. كما قام بتحذيرنا بأنه فى حال إصرارنا على البقاء فى مدرسة حلوان الثانوية فإنه لن يسمح بنجاحنا أو انتقالنا من السنة الثالثة بل سيقرر رسوبنا. وقام بتنفيذ تهديده بالفعل حيث رسبنا آخر العام.

وعلاوة على ذلك فوجئت أثناء الإجازة الصيفية (فى عام ١٩٥١) بخطاب من ناظر المدرسة يصل إلى عنوان الأسرة بمدينة فاقوس جاء فيه أنه تقرر فصلى من المدرسة لاتجاهاتى اليسارية. وحاولت أسرتى إدخالى مدرسة أخرى بالقاهرة مثل مدرسة التوفيقية أو مدرسة السعيدية لكنها لم تنجح. ويعود ذلك إلى أن نظار تلك المدارس كانوا يرفضون قبولى عندما يعلمون بأننى قادم من مدرسة حلوان الثانوية. وكنت مصرا على العودة إلى مدرسة حلوان فأخذت أوراقى من خالي، الذى كان يتوسط لى لدى نظار المدارس الوفديين، وذهبت إلى حلوان وأعادت إدارة المدرسة تسجيلى ومعى زميلى إبراهيم العشماوى بعد عدة ضغوط ووساطة قامت بها أسرة زميلى ابراهيم العشماوي.

ومن جانب آخر استفزتنا عملية الرسوب عمدا فى السنة الثالثة، وقررنا نحن الثلاثة الذين واجهنا هذا الاضطهاد تعويض السنة التى خسرناها عن طريق المذاكرة والتقدم لامتحان شهادة الثقافة منزلى مع الاستمرار فى الدراسة فى السنة الثالثة بالمدرسة. وبدأت مع زملائى ابراهيم العشماوى و خالد فضل فى تنفيذ تلك الخطة. وأخذنا فى الاستعداد لامتحان شهادة "الثقافة" من الخارج أى منزلي. وكانت هذه الشهادة تسبق شهادة الثانوية. وقام بعض المدرسين بالمدرسة بمساعدتنا فى مذاكرة بعض المواد. وقدمنا الاستمارات الخاصة بامتحان شهادة "الثقافة". وأدينا الامتحان فى لجنة مدرسة السعيدية بالقاهرة. ونجحنا نحن الثلاثة. وذهبنا باستمارات النجاح إلى ناظر المدرسة بحلوان وطلبنا تسجيلنا بالسنة الخامسة أى "الثانوية". ووافق الناظر على طلبنا ورحب بتسجيلنا. وربما شعر أنه أخطأ عندما قرر عدم نجاحنا وجعلنا نعيد السنة الثالثة.

علاقات خارج المدرسة:

وكان من المعتاد أن نجلس يوميا تقريبا فى اثنين من المقاهي. الأول شعبى ويقع فى شارع منصور وهو الشارع الرئيسى بمدينة حلوان بالقرب من محطة المترو. وكنا نلتقى فى هذا المقهى واسمه "قهوة رضوان" مع الطلبة والعمال. كما كنا نقرأ هناك الصحف اليومية التى يوفرها المقهى. أما المقهى الثانى فيحمل اسم "ليوانيدا". ويقع فى نفس الشارع على طرف إحدى الحدائق العامة أمام محطة المترو. وكانت المسافة بين مقهى "رضوان" ومقهى "ليوانيدا" تقل عن مائتى متر.

وكنا نتقابل فى مقهى ليوانيدا مع بعض الطلبة أيضا وبعض الشخصيات كان من بينها بعض المحامين. وبدأت عملية جلوسنا مع المحامين بعد أن تعرفنا على واحد منهم أثناء حجزنا بقسم بوليس حلوان لمدة ليلة واحدة هى ليلة أول مايو لأن البوليس كان يخاف من أن نقوم بعمل سياسى بهذه المناسبة. وقد تقابلنا مع هذا المحامى فى الحجز داخل قسم البوليس حيث تم حجزه فى نفس الليلة ولنفس السبب. وعندما اعتقلت فى نهاية ١٩٥٣ كنت أرسل إليه خطابات سياسية من داخل السجن أشرح فيها أوضاعنا. وكان يقرأ هذه الخطابات لمعارفه فى مترو حلوان ومن بينهم

المثقف المعروف إبراهيم منصور. فهو من سكان المعادى ومن الركاب الدائمين لمترو حلوان. وعندما تقابلنا فيما بعد اكتشفت أنه يعرفنى عن طريق تلك الرسائل.

كما كنا نقابل فى نفس المقهى بعض الأشخاص المنتمين إلى الحزب الوطنى القديم وإلى حزب مصر الفتاة. وتعرفت من خلال مقهى ليوانيدا أيضا على أحمد صادق عزام المحامى وهو شخصية وطنية بارزة كانت تنتمى إلى الحزب الوطنى (حزب فتحى رضوان)، وتتمتع بشعبية طاغية فى حلوان سواء بين العمال أو بين الأهالى .. وكان يتطوع للدفاع مجانا عن القضايا العمالية. كما كانت له علاقة وطيدة بحدتو حيث تعاون معها فى إصدار صحيفة الملايين الشهيرة، وكان يرأس تحريرها. وقد اشترك معه فى الإشراف على التحرير ابراهيم عبد الحليم أحد قيادات حدتو فى أوائل خمسينات القرن العشرين. لكننا لم نكن نعرف شيئا آنذاك عن علاقة أحمد صادق عزام بحدتو.

لقاء سيد قطب:

كان سيد قطب، الذى أصبح فيما بعد من المفكرين الإسلاميين الأصوليين، يتردد على مقهى ليوانيدا. وكنا نجلس معه فى بعض الأحيان. وهو من خريجى دار العلوم وعاد فى أواخر عام ١٩٥٠ من أمريكا بعد أن قضى فترة هناك فى منحة دراسية.. وأتذكر أننا بدأنا نشاهده باستمرار فى عام ١٩٥١ فى مقهى "ليوانيدا". وكان مهتما بالأدب والتعليم والسياسة بشكل عام. ولم نشعر فى أحاديثه آنذاك بالتوجهات الإسلامية التى كنا نجدها عند الإخوان المسلمين. وكانت جلساتنا معه تتسم بالود ولم يكن يشوبها التوتر والحدة التى كانت بيننا وبين الأخوان المسلمين آنذاك. فقد كنا على خلاف وصراع دائم معهم. وكان سيد قطب يستمع إلى أحاديثنا ذات الصبغة اليسارية ولا يبدى امتعاضا على النحو الذى كنا نلقاه عادة من الأخوان المسلمين. وكان هادئ الطبع ويبدو عليه الاهتمام بالتعرف على التوجهات السائدة بين الطلبة والشباب آنذاك.

وتوارت أحداث تلك الفترة إلى خلفية ذاكرتى خاصة مع اعتقالى وانقطاعى عن حلوان لفترتين الأولى بين ١٩٥٤ حتى منتصف ١٩٥٦. والفترة الثانية من بداية ١٩٥٩ حتى منتصف ١٩٦٤. وفى عام ١٩٦٥ ظهر سيد قطب على مسرح الأحداث كصاحب فكر إسلامى أصولى له أنصاره. كما كان كتابه "معالم على الطريق" قد أصبح مرجعا للفكر الأصولي.

تدريب عسكرى وتخطيط لم ينفذ:

كنت قد اعتقلت فى ديسمبر ١٩٥٣. وانقطعت الصلة بمدينة حلوان حتى خروجى من المعتقل عام ١٩٥٦. وقد انهمكت بعد خروجى من المعتقل فى عمل سياسى فى حلوان باستثناء فترة العدوان السياسى حيث قضيت فترة تدربت فيها على حمل السلاح فى منطقة أبوحماد بالشرقية ضمن مجموعة من الشيوعيين ضمت عددا من الصحفيين والسيدات. وكان ذلك استعدادا لدخول بورسعيد التى كانت آنذاك تحت الاحتلال البريطانى الفرنسى بعد العدوان الثلاثى على مصر.

غير أننى لم أذهب إلى بورسعيد حيث اقتصرعدد الذين تقرر دخولهم بورسعيد سرا عن طريق بحيرة المنزلة على عدد قليل من الزملاء من بينهم أحمد الرفاعى وحسن فؤاد.. وبعد ذهاب المجموعة التى تقرر دخولها بورسعيد إلى المنزلة استعدادا لهذه العملية انتقلت إلى ناحية الصالحية. وقمت هناك بتدريب الأهالى على استخدام السلاح. وحملت معى الذخيرة والسلاح

إلى هناك. وكنت قد حصلت على ترخيص بحمل السلاح من لطفى واكد الذى عاد أثناء فترة العدوان إلى الجيش وتولى قيادة منطقة الزقازيق.

الجبهة الوطنية فى حلوان:

بعد انتهاء تلك الفترة عدت إلى العمل السياسى بحلوان. وكانت عملية تشكيل جبهة وطنية لدخول انتخابات ١٩٥٧ تجربة بارزة. ومن ابطالها أحمد صادق عزام وأبوبكر حمدى سيف النصر. وهو مناضل يسارى قبض عليه عام ١٩٤٢ فى قضية شيوعية بتهمة الانتماء لمنظمة تحرير الشعب. كما أنه حاصل على ليسانس وماجستير فى التاريخ من جامعة كمبردج بانجلترا. وهو ابن وزير حربية وفدى سابق. وقد حوكم عام ١٩٥٤ أمام محكمة الدجوى العسكرية بتهمة أنه مندوب الوفد فى الجبهة الوطنية التى شكلتها حدتو. وكان قد تم اعتقاله بالسجن الحربى من ٢ نوفمبر ١٩٥٣ حتى ١٦ مارس ١٩٥٤.

وكان الهدف من تشكيل الجبهة فى حلوان هو خوض الانتخابات واختيار مرشح باسمها. وكنت أمثل الشيوعيين فى تلك الجبهة بينما كان يمثل حزب الوفد أبوبكر حمدى سيف النصر. كما ضمت الحزب الوطنى ويمثله أحمد صادق عزام المحامى. وضمت أيضا شخصيات أخرى من بينها ممثل حزب مصر الفتاة، علاوة على الرئيس السابق لنقابة شركة أسمنت حلوان، وممثل نقابة شركة حرير حلوان.

وكانت الاجتماعات مفتوحة ويمكن أن يحضرها كل من يرغب فى ذلك. وكان منزل أبو بكر حمدى سيف النصر هو المقر الدائم لاجتماعات الجبهة يوميا فى المساء. وبدأنا فى البحث عن المرشح المناسب وانحصرت الأسماء فى ثلاثة أشخاص: أبو بكر حمدى سيف النصر، وأحمد صادق عزام، والرئيس السابق لنقابة شركة أسمنت حلوان الذى لا أتذكر اسمه الآن. ولم يكن موجودا فى تلك الجلسة. وتأجل البت فى الموضوع لحين حضوره فى اليوم التالى حيث جرت مناقشة بحضور الجميع.

وأعلن أبو بكر حمدى سيف النصر أنه يرى أن المصلحة تقتضى عدم ترشيحه لأن الاعتراضات عليه من الحكومة ستكون شديدة، كما أعلنت الشخصية النقابية أنها على الاستعداد للترشيح فى حالة تعذر ترشيح أحمد صادق عزام. وقررنا اختيار أحمد صادق عزام للترشيح. وتم الإعلان عن ذلك الترشيح فى سرادق خاص وفى حضور عمالى وجماهيرى كاسح. وكان من بين ردود الأفعال تجاه هذا التأييد الشعبى الكاسح انسحاب مرشح الحكومة، وهو أنور سلامة رئيس اتحاد العمال، من الترشيح فى حلوان وانتقاله إلى الترشيح فى السويس.

لكن الحكومة قطعت علينا الطريق واعترضت على ترشيح أحمد صادق عزام. كما علمنا أنها ستعترض على الشخصيات الأخرى. ولذلك قررنا تأييد حفنى الأسمر رئيس نقابة شركة حرير حلوان الذى ترشح بعد الاعتراض على مرشحنا. وقد نجح فى تلك الانتخابات. وهو من أبناء قرية الشعراء بدمياط.

زملاء دراسة ونضال:

كان ابراهيم العشماوى زميلا لى فى عملية البحث عن الشيوعيين، واشتركنا سويا فى كافة اللحظات الخاصة بتبنى التوجه السياسى والفكرى الجديد. وأود أن أذكر بعض الأشياء عن هذا

الزميل العزيز الذى توفى فى مايو١٩٧١ بسبب مضاعفات الإصابة سابقا بالبلهارسيا.. وقد انفصل العشماوى عن حدتو عام ١٩٥٣ فى فترة الصراع حول الموقف من ثورة يوليو١٩٥٢. وارتبط لفترة بتنظيم الراية. غير أن صداقتنا استمرت سواء خلال فترة الدراسة الجامعية أو ما بعد تخرجه من كلية الحقوق جامعة القاهرة وتعيينه فى النيابة. وقد شارك فى تحقيق عدة قضايا هامة قبل أن يتم استبعاده من النيابة.. وأذكر أننى عرفت من أحد زملائه الذين شاركوا فى تحقيق قضية سيد قطب بأن مضبوطات تلك القضية ضمت قوائم بأسماء الشيوعيين ومن بينها اسمي. وكنت قد تعرفت عن طريق العشماوى على زملاء له فى النيابة كانوا مهمومين بشكل دائم بقضايا الوطن. وقد توطدت علاقتى الشخصية بهم. وأصبحنا نتقابل يوميا تقريبا. وكان بين هؤلاء الدكتور ممدوح البلتاجي والدكتور فتحى نجيب الذى أصبح فيما بعد رئيسا للمحكمة الدستورية العليا.

غير أنه تم فيما بعد استبعاد ابراهيم العشماوى وكل هؤلاء الأصدقاء من النيابة ضمن ما سمى بمذبحة القضاء. وقد توفى العشماوى فى مايو ١٩٧١ حسبما أشرت آنفا. كما توفى الدكتور فتحى نجيب منذ عامين. وكان ممدوح البلتاجى وفتحى نجيب قد حصلا على الدكتوراه فى فترة الاستبعاد من النيابة.

ويجب أن أشير إلى أن مجموعة الدراسة والسياسة بحلوان ضمت أيضا شقيقى عيداروس القصير. وقد أسهم بنشاط بارز فى حلوان. كما شارك بدور أساسى فى تأسيس النشاط الحزبى لحدتو بمحافظة الشرقية فى خمسينات القرن العشرين ثم فى نشاط "التيار الثوري" وقيادته بعد عام ١٩٦٥. وقد أسس مؤخرا فى السنوات الأولى من القرن الواحد والعشرين "اللجنة الوطنية لمناهضة الاستعمار والصهيونية". وكان من بين مجموعة المدرسة أيضا الفنان كمال بكير صاحب الموسيقى التصويرية لعدد من المسرحيات الشهيرة فى الستينات. وهو موسيقار وعازف بيانو. ولكنه عمل طوال حياته محاميا بوزارة الصناعة ثم مستشارا للوزارة. وهو علاوة على كل ذلك خير شاهد على عملية تفكيك وتدمير الصناعة المصرية تحت اسم الخصخصة.

كما شملت قائمة الزملاء بمدرسة حلوان مصطفى عبد العزيز الذى كان يعرف بيننا باسم مصطفى النحاس لوجود قرابة وبعض الشبه مع الزعيم مصطفى النحاس. وكان مصطفى عبد العزيز عضوا فى تنظيم الراية. وعمل بعد ذلك بالنيابة الإدارية. كما كان معنا بالمدرسة لفترة قصيرة فرات وفلاح أبناء الشاعر العراقى محمد الجواهري. وهما من الشيوعيين العراقيين. وكان بالمدرسة أيضا بعض الطلاب الذين ينتمون إلى الإخوان المسلمين وإلى حزب مصر الفتاة. وظل ممثل هذا الحزب على علاقة صداقة وتعاون معنا فى المرحلة الثانوية والجامعية وفيما بعد التخرج. وهو من المقيمين الدائمين بحلوان. ولم تنقطع الصلة به وزملائه فى حلوان إلا بعد اعتقالى فى مارس١٩٦٩. كما تواجد بالمدرسة بعض المتحمسين لثورة يوليو وأبرزهم الصحفى المعروف فهمى هويدي. وهو ينتمى إلى أسرة أمين هويدى أحد رجال ثورة ٢٣ يوليو البارزين والوزير فى عهد عبد الناصر.

عمدة القرية ويوسف حلمي:

قبل الحديث عن انتقالى إلى الجامعة أود أن أذكر شيئا عن عمدة القرية بمحافظة الشرقية. كان عمدة قريتنا وهى الجمالية بالشرقية شخصية عالية الثقافة، وهو محام ومن مواليد القاهرة. لكنه

ترك وظيفته فى القاهرة وانتقل للإقامة الدائمة فى عزبته حيث يمتلك ٨٠ فدانا، وبدأ يشرف على زراعتها بمحاصيل غير تقليدية. وتتبع هذه العزبة قرية الجمالية، وهى بالقرب من عزبتنا التى تتكون من عدد قليل من المنازل لا يزيد عن سبعة.. وكان العمدة صديقا لوالدى وشقيقى الأكبر منذ فترة سابقة على توليه منصب العمودية. وعندما كبرت فى السن بدأت أجلس معه حيث كان يستقبل أصدقائه كل ليلة فى منزله. وعن طريقه تعرفت على شخصية يوسف حلمى المحامى قبل أن التقى به بعد ذلك. وهو من الشخصيات السياسية والفنية الشهيرة؛ وقد أسس جمعية أصدقاء سيد درويش. كما كان سكرتيرا عاما لحركة السلام المصرية ومن المشرفين على تحرير مجلة "الكاتب" مع سعد كامل الذى أشرف فيما بعد على الثقافة الجماهيرية وترك بصمة مميزة.

كان عمدة القرية متزوجا من ابنة شقيقة يوسف حلمي، وكان متأثرا بدور يوسف حلمى فى إحياء تراث سيد درويش عن طريق الجمعية التى أسسها لهذا الغرض. ويعتبر يوسف حلمى أحد المراجع الرئيسية فى ذلك التراث. وكان العمدة حافظا لمعظم أغانى سيد درويش ويغنيها فى جلساته. وكنا نشاركه الغناء. ومعنا بعض الفلاحين الذين يعملون فى أرضه ويسهرون معه ليلا. وقد تم فى الستينات ابعاده عن العمودية عن طريق فصله من الاتحاد الاشتراكي. وتم فصل شقيقى معه لكى يتم ابعادهما عن رئاسة وأمانة الجمعية الزراعية. وكانت جريمتهما أنهما قاما بتسجيل كل الحيازات الزراعية باسم المنتفعين بدلا من الملاك قبل أن يصدر القانون الخاص بذلك.

الانتقال إلى الجامعة:

كانت تجربتى فى النشاط الحزبى بالجامعة محدودة نظرا لقصر الفترة بين التحاقى بالجامعة فى أكتوبر ١٩٥٣ واعتقالى فى شهر ديسمبر من نفس العام. وهناك ما يقال عن الفترة التى أعقبت الإفراج عنى فى ١٩٥٦ وعن الفترة التى أعقبت الإفراج عنى عام ١٩٦٤. فقد كان نشاطى الحزبى بعد خروجى من المعتقل عام ١٩٥٦ و عام ١٩٦٤ مرتبطا بمنطقة حلوان وليس بالجامعة والعمل الطلابي. ومع ذلك كانت لى صلة سياسية مستمرة بالجامعة خاصة كلية الآداب جامعة عين شمس. فقد التحقت بعد الإفراج عنى بقسم الاجتماع بكلية الأداب بعد أن كنت ملتحقا بكلية الحقوق.

وكان سبب الانتقال من كلية الحقوق إلى كلية الآداب هو صدور قرار من مجلس قيادة الثورة بفصلى من كلية الحقوق. ونصحنى الدكتور محمد حلمى مراد وكيل كلية الحقوق حين ذاك بعدم الاعتراض على الفصل من كلية الحقوق والاستفادة من أن القرار نص فقط على الفصل من الآداب ولم ينص على الفصل من الجامعة. وأرسل توصية إلى د. مهدى علام عميد كلية الآداب جامعة شمس آنذاك الذى وافق على تسجيلى منتسبا بقسم الاجتماع بالكلية.

لكن سرعان ما تم تحويلى إلى طالب منتظم كى أشارك فى فريق الهوكى بالكلية. ومن المصادفات أن هذا الفريق جمعنى بزميل شيوعى هو فؤاد الماوى الذى أصبح فيما بعد أستاذا للتاريخ بجامعة الأزهر مثلما كان فريق الهوكى بمدرسة حلوان الثانوية يجمعنى بزميل شيوعى أيضا هو خالد فضل منصور.

ومنذ التحاقى بكلية الآداب ساهمت بدور ما فى المجال العلمى والفكري. فقد شاركت مع آخرين

فى بعض النشاط الذى أسهم فى تغيير فى بعض التوجهات الفكرية لعدد من الأصدقاء بالجامعة. كما تضافرت عدة عوامل فى ظهور ما يسمى مدرسة عين شمس فى مجال علم الاجتماع. ومن بين تلك العوامل:

أولا: التعاون بين الطلاب الشيوعيين بقسم الدراسات النفسية والاجتماعية رغم اختلاف انتمائهم الحزبي. وكان بالقسم مجموعة متميزة من الطلاب اليساريين أذكر منهم حسين عبد القادر، لطفى فطيم، فاروق عبد القادر، فرج أحمد فرج، وقدرى حفني. وقد حصلوا جميعا على الدكتوراه فى علم النفس ما عدا فاروق عبد القادر الذى كان الأول على دفعته. لكن المباحث العامة اعترضت على تعيينه معيدا بالمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، وبالتالى تم حرمانه من السفر فى منحة دراسية إلى أمريكا التى حصل عليها الشخص الذى كان يليه فى الترتيب والذى أصبح فيما بعد من أساتذة قسم علم الاجتماع بينما أصبح فاروق عبد القادر من أبرز النقاد.

ثانيا: وجود شخصية علمية هامة بالقسم، وأعنى بذلك الدكتور مصطفى زيوار أستاذ علم النفس المشهور. وكان د. زيوار يتبنى هؤلاء الطلاب جميعا ويشجعهم على التفوق. وقد أثر ذلك فى كل من الطلاب والأساتذة بقسم الدراسات النفسية والاجتماعية الذى تحول فيما بعد إلى قسمين هما قسم علم الاجتماع وقسم علم النفس. وقد أسهمت القيمة العلمية المتميزة التى يجسدها الدكتور مصطفى زيوار فى وجود مناخ يدعو إلى الانفتاح الفكرى وإلى الإبداع.

ثالثا: من العوامل ذات الأهمية أيضا المناخ العلمى والفكرى الذى توفر بالقسم نتيجة وجود أساتذة متميزين علميا وفكريا لهم صلة أيضا بالدكتور زيوار. وأعنى بهؤلاء الدكتور مصطفى صفوان أستاذ التحليل النفسى الأشهر فى باريس حاليا، وعبد السلام القفاش الذى ذهب إلى إنجلترا فى نهاية الخمسينات لإعداد الدكتوراه لكنه بقى هناك وعمل بهيئة الإذاعة البريطانية، والدكتور أحمد فائق أستاذ علم النفس الذى فصل من الجامعة بعد حرب١٩٦٧ لأنه أسس تنظيما سريا باسم "حركة تحرير مصر". وقد هاجر إلى كندا بعد اعتقاله وفصله من الجامعة. وكان حسين عبدالقادر قد اعتقل أيضا. وقد كان من المؤسسين لتلك الحركة مع أحمد فائق.

وكان الدكتور أحمد فائق يقوم بدور متميز فى القسم يتسم بالهدوء والحسم فى آن واحد. وكان يعمل على حماية الطلاب الشيوعيين فى القسم من الاضطهاد الذى يمارسه ضدهم بعض أساتذة القسم التقليديين. ومن أمثلة ذلك موافقة مجلس القسم على اقتراحه بإعادة تصحيح مادة حصلت فيها على تقدير جيد فقط لاعتقاده بأن استحق أكثر من جيد.. وحدث ذلك دون طلب مني. كما كان هو الذى عرفني، بعد خروجى من المعتقل، على بعض المعيدين المتميزين فى قسم الاجتماع تبنى البعض منهم فيما بعد مفاهيم جديدة ساعدت على الابتعاد عن توجهات المدرسة الوظيفية فى علم الاجتماع. وانعكس ذلك على التدريس فى القسم.

كما كان د.أحمد فائق وراء المساندة الفكرية التى تلقيتها من د. مصطفى زيوار على الرغم من إننى لم أكن على معرفة شخصية به. فقد قرأ الدكتور زيوار - بواسطة د. أحمد فائق - بحثا أعددته عن الأسس المنهجية فى علم الاجتماع المعاصر.. وتحمس د. زيوار لنشر هذا البحث، وطلب أن أذهب لمقابلة د. فؤاد زكريا بعد أن حدد لى معه موعدا. وكان الهدف هو نشر البحث قى مجلة الفكر المعاصر. ورغم أن البحث لم ينشر فى تلك المجلة فإن تلك المناسبة كانت فرصة تعرفت

خلالها على أستاذنا الكبير فؤاد زكريا. وقد تم نشر الدراسة بعد ذلك فى مجلة "الآداب" البيروتية. وكانت هى الأساس الذى تطورت عنه فيما بعد رسالة الماجستير التى أعددتها حول نفس الموضوع والتى صدرت عام ١٩٨٥ فى كتاب عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان "منهجية علم الاجتماع بين الوظيفية والماركسية والبنيوية".

رابعا: من بين العوامل التى ساعدت على خلق المناخ الفكرى الجديد بقسم علم الاجتماع وعلى إتاحة الفرصة للمساهمة فى ترسيخ المفاهيم والتوجهات الجديدة فى علم الاجتماع الأسلوب الذى اتبعه معنا نحن طلاب الدراسات العليا د.السيد بدوى أستاذ علم الاجتماع بجامعة الإسكندرية (وهو خال د. فؤاد زكريا). فقد كان يحضر أسبوعيا من جامعة الاسكندرية لتدريسنا مادة النظريات الاجتماعية بالدراسات العليا بجامعة عين شمس. ووجد أننى أعرض وجهات نظر مختلفة عما هو سائد، وأتاح فرصة كبيرة لعرض الأفكار التى عبرت عنها. واستمرت المناقشات وتبادل الأراء حول المدارس الفكرية فى علم الاجتماع ومنطلقاتها المنهجية عدة أسابيع تم خلالها انتقاد ما يتم تداوله وتدريسه بالجامعات المصرية وتفسيرا لأسباب قصور الدراسات التى يقدمها المتخصصون فى علم الاجتماع بالجامعات المصرية. وجذبت التجربة التى أتاحها الدكتور السيد بدوى بعض أساتذة قسم علم الاجتماع بكلية آداب جامعة عين شمس فاقترحوا تعميمها. وكان الدكتور غسان بدر هو أول من طرح هذه الفكرة. ومن ثم نشأت فكرة السمنار الأسبوعى بالقسم، وتم تنفيذها بالفعل بجهد من جانب بعض أساتذة القسم من بينهم الدكتور محمود عودة.. وقد أسهم هذا السنمار فى تطوير الدراسات بالقسم، واكتسب شهرة علمية. كما يعود إليه الفضل، بدرجة أساسية، فى نشأة ما يسمى بمدرسة عين شمس فى علم الاجتماع وإن كان المستوى العلمى لهذه المدرسة تعرض للتدنى فى السنوات الأخيرة نظرا لضعف الأجيال الجديدة.

خامسا: ساعد على رسوخ التوجهات الجديدة بقسم علم الاجتماع بعين شمس ترحيب الدكتور حسن الساعاتي، الذى كان عميدا لكلية الآداب ورئيسا لقسم علم الاجتماع، بحضور أساتذة زائرين متميزين فكريا وعلميا لتدريس طلاب الدراسات العليا. وقدم بعض هؤلاء الأساتذة سلسلة محاضرات كان يحضرها جميع أعضاء هيئة التدريس إلى جانب طلاب الدراسات العليا بشعبتى علم الاجتماع وعلم النفس. وكان الدكتور حسن الساعاتى يرحب بهؤلاء الأساتذة على الرغم من اختلاف منطلقاتهم الفكرية عن مواقفه. وكان من بين هؤلاء الأساتذة جاك بيرك المستشرق الفرنسى الشهير، وأنور عبد الملك المفكر المصرى البارز. وقد ألقى علينا جاك بيرك محاضرات استمرت أكثر من شهرين. وكان يحضرها طلاب الدراسات العليا فى علم الاجتماع وعلم النفس. أما محاضرات أنور عبد الملك فقد استمرت عدة أسابيع، وكان يحضرها طلاب الدراسات العليا فى علم الاجتماع وجميع أعضاء هيئة التدريس بالقسم.

وعلاوة على ذلك فإننى استفدت شخصيا من المرونة التى كان يبديها أحيانا الدكتور حسن الساعاتى تجاه بعض الذين يختلفون معه فكريا. فقد وافق على أن أقوم بإعداد رسالة ماجستير فى موضوع نظرى لا يتم عادة تسجيل رسائل علمية حوله. وقد انتقدت فى هذه الرسالة التوجهات الفكرية السائدة فى علم الاجتماع بالجامعات المصرية خاصة ما يتعلق بالمدرسة الوظيفية الأمريكية علاوة على انتقاد المنهج الوصفى الذى تقوم عليه الأعمال الرئيسية للدكتور

الساعاتي.
كما يجب أن أذكر أيضا الموقف الإيجابى لأساتذة قسم علم الاجتماع الذين قاموا بتسجيلى لدرجة الماجستير أثناء وجودى داخل المعتقل بسجن المنيا سنة ١٩٧٠. فقد أرسلت طلبا للتسجيل بطريقة سرية غير رسمية. وأرفقت مع الطلب رسالة شخصية إلى أحد الأساتذة بالقسم ليس له أى انتماء سياسى وهو د.غسان بدر. وطلبت منه فى الرسالة أن يعرض طلبى على مجلس القسم. وقد عرض طلبى بالفعل وتم تسجيلى للماجستير خاصة أننى كنت قد أنهيت دراسة المرحلة التمهيدية للماجستير قبل اعتقالي. وعلاوة على ذلك قامت الكلية، بناء على طلب قسم علم الاجتماع، بكتابة رسالة إلى وزارة الداخلية عن طريق وزارة التعليم العالي، تطلب إحضارى من المعتقل لمقابلة المشرف على الرسالة. لكن الداخلية رفضت وطلبت إرجاء ذلك إلى ما بعد الإفراج عني.
لقد ساعدت مختلف العوامل التى ذكرتها آنفا فى وجود مناخ علمى أدى إلى تثبيت مفاهيم جديدة بقسم علم الاجتماع بكلية الآداب جامعة عين شمس. وهو ما أفضى إلى تراجع المدارس التقليدية نسبيا خاصة المدرسة الوظيفية الأمريكية. ومن ثم ظهر ما يسمى بمدرسة عين شمس وإن كانت الدراسات التى تم إنجازها لا تتناسب مع الشهرة التى نالتها تلك المدرسة. كما أن بعض أبناء الجيل الحالى لتلك المدرسة يتسم بالضعف العلمي. كما يبدو سلوك البعض وكأنه بعيد كلية عن الأخلاق الجامعية والتقاليد العلمية.

صورة من المعتقل

الولد الذى أكل الموز بقشره

محمد الخياط

للحق ،، كانت الحكيمة فوزية سيدة محترمة: حكيمة العنبر كانت تؤدى عملها فى عنبر ٣٧ إسعاف سريع بالقصر العينى بأمانة شديدة. ذلك العنبر الذى خصصته إدارة المستشفى للمعتقلين الشيوعيين الذين أصابتهم الأمراض من فعل التعذيب والسجن الطويل.

والحكيمة فوزية شاء حظها الوظيفى أن تكون مسئولة عن العنبر الذى كان لافتا للإنتباه ومحط أنظار القادمين والمغادرين فهو عنبر يضم خليطا مختلفا من البشر دخلوا السجون من أجل أفكارهم ومن أجل ما يعتقدون أنه من صالح الوطن والشعب.

خليط جاء من مختلف أنحاء مصر من مختلف الطوائف والمهن خليط أشبه ما يكون بالسبيكة التى يصعب تكرار مكوناتها فبالرغم من كل هذه الاختلافات الشكلية إلا أنهم متفقون على ضرورة تغيير الواقع المعاش إلى الأجمل. حياة وأحلام وسجون وتضحيات. كل هذا تشاهده الحكيمة فوزية يوميا وهى تتابع عملها كهمزة وصل بيننا نحن المعتقلين وبين أطبائنا من

إجراء التحاليل إلى صور الإشعات إلى إعطاء الحقن ومتابعة تناول الدواء.. هى سيدة جادة ونموذج حقيقى لما يجب أن تكون عليه الحكيمة.

لم يكن هذا هو كل شىء .. فالحكيمة فوزية مندهشة من أسلوب حياتنا وحتى تحل عقدة إندهاشها كان يحلو لها دائماً أن تراقبنا. نعم تراقبنا دون تكليف من إدارة المستشفى أو من مصلحة السجون.

تحولت هواية الحكيمة فى المراقبة إلى روتين يومى تلاحظ جميع تصرفاتنا بعين يقظة واهتمام بالغ.. كيف نتشارك جميعا فى الأكل الميسر لنا؟ وخاصة ما كان يهرب إلينا أثناء الزيارة.. كيف نتناول الشاى فى مواعيد وبشكل جماعي؟ كيف نحمى الزيارات الممنوعة التى قد تتاح لأحدنا؟ كيف يقوم البعض منا – القادر صحيا نسبيا – بغسل ملابس الزملاء المرضى؟

كل هذه السلوكيات كانت مدهشة بالنسبة لها فتسأل:

– كيف استطعتم التفاهم معا؟ وتضيف «أنا فى حياتى لم أر أسلوب حياة بهذا الشكل».

هذه المراقبة وهذا الحوار كان مثيرا لاهتمامنا فهى موظفة صغيرة حسنة النية ونحن معتقلون نتعرض منذ القبض علينا عام ١٩٥٩ إلى حملات متتالية من السلطة الناصرية وصحافتها وإذاعتها حيث تعمدوا جميعا تشويهنا بسخافات التهم الباطلة أقلها التشكيك فى انتمائنا الوطني.

هذه الحملات المتتالية كان لها أثر لا يستهان به فى تشكيل صورتنا أمام البسطاء من الناس ومنهم السيدة فوزية الإنسانة البسيطة حكيمة عنبر المعتقلين لقد كانت مقتنعة أشد الاقتناع أننا نصرف مرتبات كبيرة من «الشيوعية».. وتفسر لنا اقتناعها هذا إنها لا تتخيل بشرا يتحملون ذلك العذاب ويعيشون تلك الحياة إلا إذا كانت لهم رواتب مجزية تعوضهم تلك الحياة البائسة.

حاولنا جميعا وبمختلف الطرق إقناعها أننا نتحمل عذابنا تضحية من أجل المبدأ وأملا فى مجتمع جديد بلا ظلم أو إفقار للمواطنين.. ولكن كل محاولاتنا كانت تذهب سدي.. فتصمت يوما أو يومين بعد الحوار معها ثم تأتى فى اليوم الثالث لتقول لى:

– أنت يا خياط مرتبك من الشيوعية كبير.. لكن مش باين عليك ما بتصرفش حاجة أبدا. عايز أقول لها بأننى لا أصرف شيئا لأنه لا توجد معى نقود أصلا.

أخبط على جبينى حسرة على الحقيقة الغائبة.. أمشى فى العنبر متأملا حياتى وحياة زملائى الأبرياء.. أفكر أين المفر من ترسانة الشائعات الناصرية وبدون ترتيب لحل هذه

الأزمة تتداخل المواقف والظروف وينقذنا زميلنا «حسب الله» عامل النسيج الشيوعى المعتقل معنا.. وحتى ينقذنا «حسب الله» كان لابد أن يموت أولا من فعل سرطان المثانة حيث كان يعانى طوال سنوات الاعتقال من هذا المرض اللعين وعندما قارب على الموت أفرجت عنه السلطات بعفو صحى ولم يهنأ المناضل الشيوعى بحريته وقتا طويلا لأنه مات بعد الإفراج عنه مباشرة دون أن يسعد بالشفاء أو بهواء الشارع النقى.

جاءنا خبر الوفاة ونحن لا نملك من أمرنا شيئاً «حسب الله» غادر الحياة تاركا زوجة وطفلا ماذا نقدم لهما وكيف الطريق إلى ذلك؟ وبينما نحن غارقون فى أحزاننا جاء من يخبرنا أن زوجة «حسب الله» وابنه الذى لم يتجاوز الست سنوات يريدان زيارة المعتقلين.

تحركنا جميعا بسرعة.. بذلنا مجهودات مكثفة من أجل إتمام الزيارة وأخيرا انتصرت روح الإنسان على قائد المعتقد وحارس البوابة بل ومندوب المباحث العامة أيضا وبدأت الزيارة.

لم نكن بحاجة لسؤال زوجة زميلنا الراحل عن أحوالها فالمشهد أبلغ من الكلام.. هزال شديد للأم والابن معا.. ملابس ممزقة ورثة .. الابن حافى القدمين أما الأم فقد وضعت فى قدميها «شبشب زنوبة» تآكلت أجزاء كبيرة من فردتيه حتى يظن من يراها أنها ترتدى نصف شبشب فقط.

وبروح المسئولية جمعنا كل ما لدينا من مأكولات لتأخذه معها كما جمعنا كل ما معنا من النقود التى بلغت ١٢ جنيها أعطيناهم لها وزيادة فى التعبير عن المحبة تدبر أحد زملائنا أصبع موز ناوله للطفل الصغير الذى ما أن أمسك بأصبع الموز حتى رفعه إلى فمه مباشرة ليأكله دون أن يعى أن للموز قشرة لابد من تقشيرها تدخل أحد الزملاء لتقشيرها له وبعدها أكلها الطفل بفرحة واستغراب.

وتنتهى زيارة زوجة «حسب الله» لتبدأ معنا من جديد السيدة فوزية حكيمة العنبر حكايتها المكررة حيث كانت كعادتها تراقبنا وتراقب الزيارة بكل دقة لتأمين الزيارة من مرور المسئولين ولترى أيضا هؤلاء الناس الذين لم يرد عليها مثلهم أبدا لتقول لى بعد خروج زوجة «حسب الله»:

– ماقلتليش يا خياط.. التنظيم بيقبضك كام؟

فى هذه الظروف لم يكن هناك مكان للتفاهم مع السيدة الطيبة فوزية فالزيارة أشعلت أحزاننا وهى كانت مصرة على أن «حسب الله» له راتب كبير بسبب مرضه وانتقل هذا الراتب إلى زوجته بعد وفاته فقلت صارخا ومنفعلا:

– تانى يا ست فوزية.. مش معقول كده.. أعمل أيه علشان تصدقي؟

– ضحكت فوزية بمودة خالصة قائلة:
– ماتقولشى حاجة.. أنا صدقت خلاص.. تعرف من أيه؟
– لم أرد فأضافت .. ابن زميلكم ما يعرفش يعنى أيه موز.. علشان كده كان هياكله بقشره!!!!

السفر إلى بحرى ١٩٥٣

كنت أشترى ورق الطباعة من شارع الجيش يوم الجمعة وأركب القطار إلى طنطا (بجوار المحطة) حيث ينتظرنى الزميل سيف صادق وبعد مرورنا بعدة شوارع ويطمئن من عدم وجود شخص يتابعنا يأخذ الورق ويذهب أما أنا فأعود إلى القاهرة وأذهب أنا يوم الجمعة التالية حيث استلم المطبوعات وأعود بها إلى القاهرة وفى أحد أيام ديسمبر ١٩٥٣ عدت إلى محطة القطار طنطا القاهرة وجدت القطار على وشك التحرك وكان مزدحما جدا بالجنود والناس يقفون على أبوابه من شدة الزحام لكن بعض الجنود ساعدونى على القفز من الشباك إلى داخل القطار ومعى الصندوق الكرتون مملؤ بالمطبوعات وصلت على الصندوق ولقد تصنعت النوم وأنا جالس على الصندوق كى أتجنب المحادثة مع الركاب ولما وصل القطار إلى محطة القاهرة كانت المحطة شديدة الزحام بسبب نزول الركاب العائدين من طنطا والناس المنتظرين على الرصيف لركوب نفس القطار فتلقفت أحد الشيالين وكان ضخم البدن فأعطته الصندوق فحمله على يديه إلى أعلي (فوق) وظللت أنا أراقب الصندوق المرفوع إلى أعلي من بعيد إلى أن وصل الصندوق إلى باب المحطة فأسرعت وأخذته من الشباك وركبت تاكسى إلى شارع شبرا ثم نزلت من التاكسى ومشيت فى عدة شوارع جانبية ثم أخذت تاكسى آخر ونزلت منه قبل المنزل المقصود (كل هذا من أجل التمويه والأمان).

وكنت اشترى مرة ورق طباعة أصفر وكنت أخشى أن يكون غير مناسب لكن أبلغت بأن الورق الأصفر هل الأفضل من سابقه حيث إنه يشرب الحبر أكثر.

وكنت اشترى الورق كل مرة من محل جديد للتمويه وبهذه المناسبة عندما تم القبض على يوم ١٩٥٣/١٢/١٤ كنا حوالى ٣٦ شخصا من التنظيم منهم حوالى ١٥ سودانياً ،وذلك بعد توزيع جزء من هذه المطبوعات التى أحضرتها وجزء تم ضبطه مع أفراد التنظيم وكان داخل شنطة بلاستيك لونها بيج لمحتها عند صعودى درجات السلم بإدارة المباحث العامة.

فهمت من وجود هذه الشنطة بأنه تم القبض على غيرى أى (جملة) لأنى كنت قد سلمت

هذه الشنطة للزميل مصطفى عبدالله وهو سودانى ومسئول اتصال منطقة المعصرة (القاهرة) وهو طالب بالسنة الرابعة بكلية دار العلوم وقال وقتها حسن المصلحى (ضابط مباحث عامة شديد التمس لمكافحة اليسار ليلتها قال بإننا آخر صف فى منظمة حدتو لكن النقية من هذه المطبوعات وزعت بعدها بحوالى شهر مما يأكد بأن لحدتو صفوف آخر خارج السجون والمعتقلات.

قيام حركة الجيش

لما قامت حركة الجيش فى ٢٠٠٠/٧/٢٣ كانت (مهيئة) بالنظر نتيجة فساد الحكم الملكى وأحزاب الأقلية لدرجة أصدرت فتوة بأن الملك فاروق من نسل النبى محمد عليه السلام.

كان علينا أن نتحرك فى اتجاه تأييد حركة الجيش لإكسابها تأييدا بحميتها من التدخل الأجنبى خاصة أن منطقة القتال بها الجيش البريطانى (فايد وغيرها من مدن القتال).

فأخذت الجمع نقود من الموظفين والعمال بتوريدات المالية لعمل حوافز تأييد وأرسال تأييدا لحركة الجيش ١٩٥٢ وأذيع التلغراف فى الإذاعة مزيل باسمى من على الخياط وكان التبرع لهذا التلغراف مليمات = نصف قرش صاغ.

لقد اضطهد من مدير المصلحة التى أعمل بها بعد ذلك لهذا الموقف لإرسالى خطاب التأييد لحركة الجيش.

وبعد أن مكثت فى الاعتقال والتعزيب ١١ سنة ثم خرجت وجدت هذا المدير المتسلق (ك .ش) عضو فى مجلس الأمة (البرلمان) وأنا معزول سياسيا.

تشكيل

أغلفة السجينى
بارود فى صحبة ورد

محمد كمال

مع تفتق وعى جيلى عند مطالع الثمانينات ظهرت مطبوعتان فى تاريخين متتاليين يفصلهما عام كامل، هما مجلتا إبداع وأدب ونقد، حيث صدر العدد الأول من إبداع فى يناير ١٩٨٣ برئاسة تحرير د. عبد القادر القط، أما أدب ونقد فقد ولد عددها الأول فى يناير ١٩٨٤ برئاسة تحرير د. الطاهر مكى ورغم الثراء الإبداعى الذى كانت تنعم به المجلتان بين شعر وقصة ومحاورات ودراسات فى شتى مجالات الفكر بما ساهم فى تشكيلنا على صعيدى العقل والوجدان إلا أن غلاف الإصدارين ظل هو بوابة الغواية المعرفية للاشتباك مع موادهما الثقافية المختلفة، لاسيما وأنه غالبا ما كان يتصدره لوحة لفنان تشكيلى بارز مثلما حدث فى العدد الأول لمجلة إبداع، حيث تصدر غلافه الأمامى اللوحة للفنان راغب عياد، بينما احتلت لوحة لحسين بيكار الغلاف الخلفي، وذلك بإشراف فنى من فنان الجرافيك المعروف فتحى أحمد، وظلت المجلة ترتحل فى بنائها الفنى بين سعد عبد الوهاب وسعيد المسيرى بقطعها الكبير، واستمر غلافها يتوج بلوحة قريبة من الذائقة العامة، حتى كان قطعها الصغير بإشراف فنى من نجوى شلبى وبرئاسة تحرير الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى «بارك

الله في يديه» إذ تلاشت اللوحة من الغلاف واستبدلت بتهاويم كمبيوتريه وكأنها بشارة بالقضاء على المجلة التى اختفت بفعل فاعل.

وعلى الجانب الآخر وبعيداً عن أروقة الدولة انطلقت أدب ونقد فى التاريخ المشار إليه بإشراف فنى من الفنان أحمد عز العرب، حيث افترش اسم المجلة الغلاف قبل الاستقرار على شعار دائم لا تخطئه العين وتسق مألوف للفنان محيى الدين اللباد الذى يحمد له دفعه لغلاف المجلة نحو حيز العمل الفنى الناضج، فأصبحت العين تصطادها من بين كل المطبوعات عند باعة الصحف.

ولاشك أنه أسس بجرأة احترافية بناءاً إبداعيا للغلاف استطاع من خلاله توسيع دائرة الرؤية من حشو معلوماتى إلى لغة بصرية عذبة تعتمد على الخطاب الجمالى أكثر من الخبري، إلى أن تسلم الراية الفنان أحمد السجينى مع بزوغ نجم الألفية الثالثة التى اكتظت بالتحديات والأحداث الصاخبة بداية من أحداث ١١ سبتمبر ونهاية بغرق أكثر من ألف مواطن مصرى فى مياه البحر الأحمر كانوا على متن العبارة السلام ٩٨، مروراً بالسحق الدائم للفلسطينيين وغزو افغانستان واحتلال العراق ومحرقتى الجنوب المغبون فى القطار وقاعة العرض المسرحى ببنى سويف، علاوة على ذلك المنعطف الحرج فى تاريخ مصر السياسى والذى تشهد فيه تغييرا شكلياً هشاً، يحمل فى ظاهره حرية التعبير والاختيار وفى باطنه صهد الوعيد من السوط والسيف والبندقية، واعتقد أن هذا المناخ الملتهب هو ما دفع غلاف أدب ونقد إلى الجموح التعبيري، متجاوزاً المساحة الجمالية السالفة، وببراعة ووعى استطاع الفنان أحمد السجينى توظيف اشتعال الظرف الجارى لبناء صورة تجمع بين رصانة النسيج البصرى ورنين البوح الصوتي، مع الحفاظ على خصوصية المشهد العام للمجلة، حتى أن أغلب أعداد هذه المرحلة تبدو كمثل بارود مندس فى صحبة ورد توشك على الانفجار رغم بهائها الذى يبهج الناظرين.

فإذا تأملنا على سبيل المثال العدد «١٩٤» الصادر فى أكتوبر ٢٠٠١، أى بعد ضرب الأبراج الأمريكية بحوالى ثلاثة أسابيع، سنجد أن هناك اتساقاً بين معطيات الحدث وحتميات التعبير عنه من حصن تقدمى يجابه امبريالية رعاة البقر، حيث ذلك الخط الواصل بين مقدمة الكاتبة الكبيرة فريدة النقاش وغلاف المجلة، فقد أشارت فى غمرة الهجان الأمريكى آنذاك إلى ما اقترفته أيديهم فى حق الشعوب المستضعفة مثل الهنود الحمر والعراقيين واليابانيين، إضافة للتواطؤ المستمر ضد العرب، لاسيما الفلسطينيين الذين عانوا كثيراً من التحالف الأمريكى الصهيوني، لذا فلم يكن غريباً أن ينتقى أحمد السجينى لوحة الغلاف من أعمال الفنان صلاح عنانى، والتى يظهر فيها الفلسطينيون كجبل شاهق سفحه من الشهداء، بينما أوسطه وقمته من كتائب المقاومة وهى تطلق صيحاتها الجهادية، حاملة علم فلسطين، وفى عمق الصورة بدا المسجد الأقصى وهو يستصرخ ضمير الأمة، وكل هذا على خلفية دوامية موارة وكأن بركاناً قد فاض بحممه.

وإذا دققنا فى التصميم الكلى للغلاف سنلمح أن السجينى قد آثر اللون الأسود لاسم المجلة حداداً على أرواح شهدائنا وعلى أرواح أخرى ربما تكون بريئة من الإجرام الأمريكى كما أومأت الأستاذة فريدة، بيد أننا بعد ذلك نجده يلقى بعناصره على أرضيه بيضاء بلون النزعة الجهادية، ثم يقفز إلى الأزرق السماوى بتوازى ذهنى بين مربع فى الركن الأيسر العلوى به رقم وتاريخ العدد، وهذا المستطيل الرابض فى قاع الغلاف وبداخله عبارة مختارة بذكاء من وثيقة منشورة بالعدد للمهاتما غاندى يقول فيها «فلسطين عربية» – ترجمة وتقديم أشرف أبو اليزيد – سكرتير تحرير المجلة وقتذاك، وقد ظهرت الجملة أسفل التكوين وكأنها صرخة مدوية فى بئر سحيق، أما العناوين الجانبية فقد نثرها بين خطوط مائة صوب اللوحة كمدافع أو بنادق دقت على فتحات الدشم تأهباً لإطلاق النيران، وهو ما تكرر لاحقاً فى أغلفة أخري، وقد أكد هذا الحس الاحتشادى باللون الأحمر المسيطر على البناء اللغوى للغلاف. أما العدد ٢٠١ الصادر فى مايو ٢٠٠٢ فقد جاء بعد أحداث جنين التى وصلت فيها البلطجة الصهيونية إلى ذروتها، حيث دفن الأطفال والنساء والشباب والشيوخ تحت أنقاض المنازل المنسوفة بوحشية، لذا فقد استهل العدد بقذائف محمود درويش الشعرية «حالة حصار» ثم افتتاحية الاستاذة فريدة النقاش التى نكأت فيها جروح الأمة كى تفرض عليها مسمات واجبة من الخجل والعار، إذا ألمحت إلى الإنبطاح داخل الساحة الثقافية والسياسية المصرية تحت الحذاء الأمريكى انتظاراً لما يلقى لنا من معونات وقروض وفتات الطعام، ونحن من علمتنا عقيدتنا الزهد والترفع عن رغيف يدخل بطوننا بدون كرامة وعزة، لكننا للأسف امتنعنا عن نصرة الأشقاء تحت وطأة ذل لقمة العيش، بل والفاضح أننا أكلناها على جثثهم، وهنا يأتى دور غلاف أحمد السجينى الذى انتقى تصميماً حصيفاً للفنان محمد حجى كان بطله شماغاً فلسطينياً ملطخاً بالدماء على أرضية سوداء انبلجت عن شعار أدب ونقد أبيضا ناصعا كالشماغ المطرز بالأسود، فى حين ظهرت العناوين الجانبية بين الأبيض والأصفر الذى يقترب من لون الدم الجاف. وبنظرة كلية للغلاف سنجد أن كل العناصر انصهرت فى البوتقة التعبيرية لتتحول ضمنياً بالتضافر مع محتوى المجلة إلى قنبلة إدانة فى وجه الهوان والركوع. والأمثلة كثيرة بالقدر الذى يجعل هذا المقام ضيقاً للاشتباك معها نقدياً بما يليق بتأثيرها فى وجدان القارئ والمشاهد معاً عبر مطبوعة قاتلت الإنهزامية والتبعية والطبقية لأكثر من اثنين وعشرين عاما، انحنت خلالها هامات وذابت أخرى فى غلاية المصالح الرخيصة، بينما بقيت أدب ونقد فقيرة المال.. مرفوعة الرأس.. حسنة الملبس.. بهية الطلعة مثل الفلاحة المصرية الحرة التى تقتات على لقيمات تقمن صلبها ولا تفرط فى أرض أو عرض.. هى كفلاحة محمود مختار فى رائعته «نهضة مصر»، تستنهض الهمم وتأبى المضاربة فى بورصة يباع فيها الوطن. وفى معترك النزال مع كل الأقنعة والوشوش الخانعة تضم أدب ونقد أبناءها تحت عبائتها من محيى الدين اللباد إلى أحمد السجيني، يصنعون كؤوساً لشراب من المعرفة والشرف الوطنى ويدسون البارود فى صحبة الورد.

نقد

قص تلقائى وإنسانى يمجد الحرية والحب

د. صلاح السروى

مجموعة «صانع القيود»●
ليوسف جبر

القصة عنده تشبه إلى حد كبير بنية الخاطرة فى إهابها الحكائى التلقائي، حيث يبرز المغزى واضحا ناصعا لا تشوبه شائبة، وحيث الحضور القوى للسارد الذى يبرز أحيانا بخطابه المباشر وأحيانا أخرى بتعليقاته وتخريجاته التى توضح وتشرح وتسهب، دون أن يدع للقارئ فرصة إلا للاستمتاع بالدلالات الإنسانية المفعمة والانفعالات العاطفية الدفاقة. وكأنه بذلك يردنا إلى مرحلة أولى وبكر من مراحل الإنشاء الحكائى، عندما كان القص أداة تعبيرية وتعليمية فى آن واحد، مستلهما عوالمه وشخوصه من واقع الحياة، بل ربما من التجارب الشخصية التى مر بها بالفعل، وأحيانا قليلة من قلب التاريخ الذى لا يختلف فى كثير من مراميه عن إحالات الواقع المعاصر.

● الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥

إنها إذا القصة الأمثولة التى تحيل إلى خارجها دائما ولا تطمح إلى إقامة عالم مستقل خاص بها، القصة التى تركز على الواقع المعاش فتستخدم منطقة وتستند إلى مستقراته القيمية والروحية وتتحاور مع ظواهره وتحولاته الاجتماعية والنفسية والأخلاقية، ليس بغرض فهمه واكتشاف كوامنه ولا مرئياته، ولكن بغرض تقييمه وطرح موقف منه فالواقع عندها واضح جلى لا يحتاج إلى معاناة فى معرفته، ولذلك فإن القصة لا تطرح أسئلة بقدر ما تطرح من إجابات ولا تبحث بقدر ما تقيم، ولا تناقش بقدر ما تدين أو تؤيد. خاصة إذا دخلت فى مناطق إشكالية كالأنماط البشرية والأفكار الكبرى المطروحة على الساحة الثقافية مثل العولمة والنظريات النقدية.. إلخ. أنه قص تعبيرى رومانسى مهمته الإفصاح عن وجهة النظر وطرح الموقف الخاص الناتج عن حضور طاغ للانفعال وسيطرة واضحة للعاطفة. وفى هذا النطاق تطرح المجموعة عوالمها التى تراوحت بين المباشرة والرمزية. فى قصة صانع القيود وهى القصة التى أعطت المجموعة أسمها (بما يطرح) دلالة مهمة على المنحى الدلالى العام للمجموعة نجد تجليا واضحا لبنية الحكاية الشعبية (التلقائية) فتبدأ هكذا: «من قديم الزمان، عصر السلاطين، الحياة فيه عجيبة، السلطان هو كل شىء، هو المطلق، المرجع، المقدس المطاع، أوامره نهاية المطاف» فالسارد هنا يكتب وكأنه يتحدث حديثا عاديا، فالجمل قصيرة دون زخرف إنشائى من أى نوع ودون عناية تركيبية بما يحيل إلى التركيز على الدلالة وليس على البناء، كما لا ينبغى إهمال حضور السارد، فهو الذى يقص ويخبر ويقدم القصة محدداً زمانها ومكانها، غير أن القصة على طريق الحكم التلقائى لا تحكى عن السلطان أو حاشيته الذى يسهب فى وصفهم من حيث إنهم محترفون فى طريق التبجيل وخبراء فى أساليب المسرات أو مرتزقة يقومون بالقمع والتنكيل.. إلخ.. إن القصة لا يهمها كل ذلك، إلا من زاوية أن يقدم مناسبة لطرح الطرف المقابل وهم السابلة من الناس البسطاء الطيبين الذى يخافون ويطيعون حيث يتكثف حضور السارد إثر ذلك قائلا: وتبدأ قصتنا ذات يوم والسلطنة تستقبل صباحا مشرقا .. إلخ.. ليصل إلى حكاية (سعفان صانع القيود) إنه حداد يقوم بصنع القيود الحديدية حيث يكتشف الناس أنه قد تم القبض عليه مع أنه ربيب السلطة وصانع قيودها حيث قد تم القبض عليه عندما طالب بمقابل عمله المتراكم لدى سجانى السلطان فما كان منهم إلا أن زجوا به فى السجن بدعوى أنه قد انضم إلى جماعة تدبر عصيانا على السلطان» ورغم أن سجنه هذا قد دعم فكرة إمكانية العصيان بل

وضرورته، إلا أن المفارقة لا تكمن هنا، بل تكمن فى وضعية أن صانع القيود لابد يوما أن يذوق مراراتها وآلامها على معصميه، وها هو سعفان يقع فى الكارثة التى طالما كسب قوت يومه من صنعها. وتنتقل كاميرا السارد بين الحارة والجيران الذين يسكن بينهم سعفان وبين عامر ابنه الذى يذهب للبحث عن أبيه ولا من مجيب وبين سعفان نفسه فى سجنه الرهيب ومعاناته القاسية ليس فقط من آلامه الجسدية التى تفوق الاحتمال، بل ألمه النفسى الناتج عن كونه صانع القيد الذى يؤلم معصميه، ومن ثم يتساءل: «كم صنعت من القيود؟ ها هو واحد منهما يلتف حول يديك، وكثيرون غيره يلتفون حول أيدى من تسمع آهاتهم، وكره سعفان نفسه» إن هذه الكراهية للذات وهذه المراجعة للممارسة القديمة هى المغزى الذى تصبو القصة إليه، ولكنها لا تترك ذلك لحصافة القارئ وقدرته على الاستنتاج، بل إنها تقرر ذلك على نحو مباشر، وكما يكتب رسالة لابنه يقول فى آخرها: «نصيحتى الأخيرة لك: لا تصنع القيد، بل اصنع الحرية».

هذا التمجيد المباشر للحرية نجده يتكرر كذلك فى قصة عصفور وفى قصة ثورة الحمير وقصة مختار يسبح ضد التيار وقصة المدينة وكلها تدور حول رفض الظلم والكفاح من أجل الفكاك من الأسر. ولعل قصة عصفور تمثل أهمية خاصة فى هذا المقال، من زاوية أنها تزاوج بين حرية العصفور وإمكانية قيام علاقة حب حقيقية بينه وبين الطفل التواق هو أيضا إلى هذا الحب، فالفتى الصغير قد سماه أبواه «عصفور» وعندما تساءل عن مغزى هذا الاسم أخبره أن ذلك بسبب أنه كان صغيرا جميلا كثير الحركة، من هنا بدأ حبه للعصافير، وكأن المثل القائل «الطيور على أشكالها تقع» ينطبق هنا تمام الانطباق وعندما اقتنى هذا الفتى عصفورا إذا به يستلب وقته واهتمامه تمام الاستلاب، ويأخذ فى مراقبته طوال الوقت حتى تولد لديه عشق كبير لهذا العصفور، ومن هنا تبدأ تساؤلاته عن إمكانية أن يبادله العصفور هذا الحب، ولعل هذا التساؤل يعد أكبر من أن يقدم عليه طفل فى عمر هذا الفتي، ولكن القصة تتقدم مباشرة إلى المغزى حيث تقرر أن العصفور لا يمكن أن يكون محبا لأنه فاقد حريته فى اختيار ذلك كما أن الطفل ليس محبا حقيقيا للعصفور لأنه يسجنه ويمنعه من ممارسة حريته، بل هو محب لتملكه والسيطرة عليه، وهكذا فى معادلة منطقية مباشرة يكتشف الفتى الذى أراد له الكاتب أن يكون عطوفا محبا حقيقيا مرهفا لمن حوله، إنه ليس محبا للعصفور وأن العصفور لا يمكن أن يحبه لأن شروط الحب غير متوافرة بين الطرفين. عند اكتشاف ذلك يكون القرار الصائب هو إطلاق سراح العصفور. وهنا تبدأ قصة جديدة أراها الأهم والأكثر

فنية، حيث يأخذ الطفل فى مراقبة العصافير التي انطلق عصفوره بينهم حيث يتخيل أنه يراه على الشجرة فرحا يحدق فيه ويرسل له عبر الفضاء زقزقته الحبيبة تعبيرا عن حب حقيقي. من هنا يتوحد العصفوران العصفور الطائر والعصفور الإنسان فى علاقة خلقها الاختيار والحرية، وكأنه بانعتاق العصفور الطائر قد انعتق أيضا عصفور الإنسان الذى أخذ يحلق بمشاعره فى أجواء وفضاءات الرقى الإنسانى والمشاعر الحقيقية الخلاقة. وتجرنا قصة عصفور تلك إلى منحى آخر يمثل عند السارد محورا بالغ الأهمية ألا وهو محور الحب وما يمكن أن يمثله للإنسان من احتياج يكاد يمثل معنى وقيمة الحياة نفسها. وكيف أن هذا الحب لا يمكن أن يوجد إلا حيث يوجد الأمان والطمأنينة بعد أن تكرس وجوده فى القصة السابقة بالحرية. نجد هذا المعنى واضحاً فى قصة يدل عنوانها دلالة مباشرة عليه ألا وهى قصة «الأمان رحم الحب» إن هذه الصياغة التقريرية للعنوان بما لا يترك أى مجال للتأويل أو لمحاولة الاكتشاف من لدى القارئ – تتكرر بنفس التقريرية فى البناء الخطى التاريخي، فهو يبدأ بالمظاهرات الاحتجاجية ضد الحرب على العراق وكما سبق فإن هذا ليس إلا مناسبة لتوضيح أن «خالد» قد قبض عليه ضمن من قبض عليهم وزج به فى السجن، وعبر تفاصيل كثيرة ليس لها أى دور فى بناء القصة «اللهم إلا الايهام بأن ما يحدث أمامنا على الورق قد حدث حقيقة بجميع تفاصيله – نتعرف على الضابط عادل الذى شعر بالتعاطف مع خالد، غير أن كل هذا غير مهم المهم أنه عندما جاء أهل خالد السجين لزيارته يرى الضابط عادل أخت السجين، ويأخذ فى الاهتمام والولع بها، ثم يذهب إلى المنزل للتعرف على الأسرة أكثر ثم يقابلها فى الخارج عارضا الزواج عليها وهنا يأتى المغزى المؤجل للقصة وهو تلك المناقشة الفلسفية بين صفاء وعادل، حول إمكانية أن يكون اختيار المجال الذى يعمل فيه يدل على نحو ما على نزوع تسلطى يكمن فى أعماقه وأن تكون طبيعة العمل ذات أثر قوى على حياته الخاصة، حيث تقرر صفاء على أنه «لابد أن يتوافر الأمان أولا، فهو رحم الحب» فكما جاء العنوان تقريريا جاءت جملة النهاية بالغة التقريرية وجاء الخطاب العام للقصة مباشراً خالياً من أي أحاييل أو ألاعيب فنية.

كما جاءت القصة بما يجعلها تكاد تكون تكرارا لقصة العصفور فالضابط السجان هو نفسه الذى يحب العصافير والفتاة تكاد تمثل العصفور، وكما كانت الحرية هناك شرطاً للحب الحقيقى يصبح الأمان هنا «وهو غير بعيد عن الحرية» شرطا لقيام هذا الحب. وتتكرر هذه التنويعات حول معنى الحب وشروط تحقيقه فى قصص «لن أغير ملامحى»

و«أفتح نافذة قلبك للحب» و«البديل» ولعل هذه القصة الأخيرة تمثل أنضج ما فى هذه المجموعة من قصص من الناحية الفنية فقد نجت من ترهل الحدث وتوهان فى تفاصيل لا نهاية لها واتجهت دون تلكؤ نحو التكثيف فى بناء الحدث الدال على نحو غير مباشر وذلك باستخدام الرمز الموحى برغم كثافته فهى تدور حول أرملة قد مات عنها زوجها وتركها وحيدة ومن ثم أصبحت تعانى من مرض لا يتاوفر الدواء المناسب لها ولا يوجد إلا أدوية بديلة ترفضها جميعا، فى مزاوجة دالة بين الدواء الحقيقى الشحيح والزوج الحبيب الراحل، وتكتمل اللعبة الفنية الممتعة، عندما يخبرها الصيدلى الذى لا يكاد يخطئ ملامح حب تتجمع عنده تجاه الأرملة، أن خير رجال الحى يتمنون الاقتران بها، وهنا يتجدد رفضها للزواج البديل، ومن هنا تكون النهاية المحتومة التى وأن لم تفصح القصة عنها إلا أنه يمكن فهمها بوضوح تام فقد اشتد المرض على الأرملة، وفى اليوم التالى فى العاشرة صباحاً وهو الموعد الذى تعود فيه الصيدلى على حضورها.. «تعلقت عيناه بالباب إلا أن الدقائق قد مرت وبعدها زمن آخر ولم تدخل الأرملة من الباب ملقيه تحية الصباح». إن رفض الدواء البديل ورفض الزوج البديل لا يدلان إلا على أن الشئ الحقيقى لا يتكرر هكذا تقرر القصة قائلة: (وتجيب الأرملة .. إن الإنسان لا يحب فى حياته حبا حقيقيا إلا مرة واحدة لإنسان واحد). ورغم أن هذا المعنى الذى تتبناه القصة يمكن مناقشته، إلا أن الدلالة العامة للقصة تشير إلى منحنى إنسانى رفيع وجليل. فقد نجد أن هذه الدلالة متكررة فى قصة «لن أغير ملامحى» مع استبدال الأرملة برجل قد يكون أرملا هو الآخر حيث يقع فى حب امرأة أرملة إلا أنها غير قادرة على تلبية احتياجاته من ضرورة التفرغ له ونبذ علاقتها التى يفرضها عليها عملها. وهنا يكون على هذا الرجل أما أن يغير طبيعته ويقبل هذا الوضع أو أن يرفض حيث يختار المعنى الأخير ويقرر رفض «التطبيع» فهو لن يغير ملامحه. ولعل ذكر كلمة التطبيع هنا يكون غريبا إلا إذا تصورنا أن شخصيات القصة تحيل إلى ما هو أبعد منها من أوضاع سياسية نعرفها جميعا، ولكن القصة لم تشر إلى ما يمكن أن يرجع هذا التخريج فى ثناياها من قريب أو من بعيد. والمنحى الأخير الذى نلحظه داخل قصص هذه المجموعة هو محور رفض البؤس الاجتماعى وهذا ما نلمسه فى قصص «المدينة» وكيف يكون المساء جميلا و«كان حلما ومضي» ولعل القصة الأخيرة تمثل أنضج ما فى قصص هذا المحور فهى تدور حول حامد الصبى الذى يعمل بإحدى الورش وعندما يفرغ من عمله عشية العيد يرى فستانا جميلا فى فاترينة أحد المحلات يتمنى شراءه لـ أخته الصغيرة

وعندما يتأكد عجزه عن ذلك بينما يعج الشارع بالمشترين يجلس بجوار كشك أبيه متعبا وعندما يأخذه النوم يرى أن محفظة مكتظة بالمال قد سقطت أمامه وهنا يذهب إلى البائع ويشترى الفستان غير أن يدا غليظة تحط فجأة وبقوة عنيفة على كتفه وعندما يستيقظ يجد أن أباه يوقظه للذهاب إلى المنزل.

حيث تنطلق القصة من المزاوجة بين فقر الصبى ووالده والاحساس الشديد بالحرمان ومعاناة شظف العيش، وبين باقى الناس الذين يتوافر لديهم المال وينفقون عن سعة ومن هنا يكون حلم الصبى بأن يجد النقود، ولكن حتى هذا الحلم سرعان ما يتهدده الخطر ومن هنا تكون قبضة يد أبيه القوية بمثابة قوة التحذير والإيقاظ التى تجعله يعى عواقب ما يمكن أن يقدم عليه. لقد جاءت معظم قصص المجموعة مستخدمة ضمير الغائب حيث يقبع السارد خارج الحدث ويحركه ويشكل شخصياته كيف شاء، وكان حضوره قويا وطاغيا أثناء السرد فهو الراوى العليم ببواطن شخصياته وبحاضرهم وماضيهم ومستقبلهم، ولذلك فهو راو تقليدى يقوم سرده على أساس محاولة محاكاة الواقع والإيهام بأن ما يحدث على الورق حقيقة لا مراء فيها، ومن ثم فهو يوظفها من أجل استخراج الدلالة المعروفة والمحددة سلفا. بل إنه فى أحيان كثيرة يتدخل ليحددها بذاته. كذلك جاءت كثير من قصص المجموعة فى حالة من الترهل الحدثى الذى لا يفصله – إلا بالكاد، عن أن تكون مجرد حكايات هى أقرب إلى الحكاية الشفاهية منها إلى القص الفني. لكن رغم ذلك لم تفتقر قصص المجموعة إلى صدق الاحساس وعمق التجربة فضلا عن المعانى الإنسانية عميقة الدلالة التى شكلت الطموح الضميرى والفنى – على حد سواء – لدى هذه القصص. وفى النهاية فإنى استطيع أن أقول إننا نقوم باكتشاف كاتب يمتلئ بحيوية الفكر وبكارة النظرة وبراءة التصوير، وإذا كان هذا هو مستوى عمله الأول فإننى من الآن استطيع أن أتصور عمله التالى الذى بالتأكيد سيكون أكثر فنية وأكثر نضجا واكتمالا.

نقد

«ملامح» زينب حفنى، تحط فى رام الله

عبد السلام العطارى
(فلسطين)

إذا كان حاضرنا له أنياب شرسة، ألا ترى أنه قادر على تمزيق أحشاء ماضينا مهما كانت درجة حلاوته؟!

أسئلة كثيرة طرحتها الكاتبة المتميزة زينب حفنى فى روايتها «ملامح» التى بعثت فينا الشىء الكثير كى نكتب عنه ونتحدث فيه، رواية الحرب الباردة ما بين الماضى والحاضر، والحرب القذرة، التى خاضتها شخوص الرواية التى لم تجعل الكاتبة لأى منهم أى غياب وجعلهم حاضرين حتى آخر مشهد وآخر طلقة موت وصرخة تعلن نهاية حياة، وإذا كانت المؤثرات الجسدية وحضور الأنثى بتفاصيلها هو العامل المحرك لإيقاعات النص، فإن هناك ما هو أبعد من ذلك حين نوغل فى أحشاء التفاصيل وحيثيات تضاريس الجسد عندما نقرأ النص بعقولنا لا بأشياء أخرى.

«ملامح» تنقلنا بإبداع ودقة متميزة على إيقاع ضبط بأدوات فنية وحرفة عالية، لا تترك لك مجالا أن تأخذ استراحة خلال إيغالنا فى الرواية، أى بمعنى آخر منذ اللحظة التى تبدأ بقراءتها تنسى الوقت وعامل الزمن

يتوقف أو يستمر. المهم لا شأن لك بهما إلى أن تجد نفسك برغبة أكيدة للعودة مرة أخرى إلى حيث يعرض لك جان جاك روسو نفسه على حقيقتها.

الحاضر عند زينب حفنى له أنياب شرسة تمزق أحشاء الماضى أو هو ثورة دموية لا تعترف بغير الأحكام بقبضة تمزق كبد الماضى وحتى الحاضر نفسه، وصراع الأضداد الحاضر بكل قوة هو سر جمال هذه الرواية الحاضر المثخن بجراح الماضى بصراخ زاهر وبكائية الهزيع الأخير من الليل، والانزواء فى غرف تحتار أين نبكى فيها أو عليها.

الماضى المتواضع التى مثلته الأم الطيبة أو الأمومة الجميلة الوادعة والأحلام البسيطة التى كانت تفصل على طول جسد متوسط يحمل طوق نجاة لو كان المندل حاضرا، لنجنبنا أماكن الخطر والمحظور والموت المحقق بين أروقة جدر تفصلنا عن عوالم الحقيقة البسيطة، وغرف النوم المتلاصقة وصالون الضيوف الدافئ البسيط الجميل.

«البُلة فقط من يفرطون بحقوقهم»

إذا كانت المسارات فى «ملامح» أزقة ضيقة على شخوصها فإنها كانت طرقات شاسعة وفضاء رحبا يتسع لحجم الخيالات، ونجد أنفسنا نعيش أدق التفاصيل فيها، نجلس قرب مذياع هرم قديم، وصوت كان يبعث على الأمل بالانتصار، وأن كانت الهزيمة آخر نبرات تجعل أبا جميلا يبكى على آخر القلاع العربية بعد نكسة.

هذا ما يجعلنا نعلن قوة الإبداع وعمق ثقافة تمتلكها الرواية والروائية حين أرادت أن تبكى الوالد الطيب أوجدت له ما يبرر بكاءه (احتلال فلسطين) مشهد قومى ومضمون عروبى يجعل للبكاء معنى وقدر وأهمية، ربما تريد صديقتنا أن تبرر البكاء الذى يرد فيما بعد أنه لا يقل أهمية عن ذلك الحدث القومى ولا تقف الرواية عند هذا البعد، لنجد ما هو أبعد من ذلك. بعدا أمميا مثَّله زاهر الذى ورث ملامح المخزون من الكبت والقهر وبنى حياته على أن لا قيمة للمادة مقابل أن تكون الروح غنية بمضامنيها ليكون الأكثر اتقاء وأكثر ورعاً على نقيض حالة التشرذم والانحطاط الذى كانت عليه أسرته وزهد عن ملكوت المادة ليبحث عن وجه الله والحنان الذى فارقه فى بيت لا تدفئه كل آبار النفط، ليتدثر رحم (أرض السواد) لنجد أنه يخرج من بيت بيت، أو مشرع بيت يظن أنه بعيد عن كل ما له علاقة بأحداث الكون أو منغصاته والغرق فى ملاذاتها، شخص زاهد من وجهة نظر الكثيرين صالحا مناضلا لا إرهابيا.

ويبقى زاهر الذكرى الخشنة التى ترافق حسين من حيث صراع الشك حول أبوته والتى لم

تظهر بشكل واضح وهذا لا يعيب النص بقدر ما يضاف إلى جماله وإبداعه.

«صدقوني.. لا شيء له قاعدة أخلاقية»

«ملامح» وشاية تنفي أنه لا شيء هناك يستحق حين تقع تحت نفي الأخلاق، أي حماقة ترتكبها نحن الشعراء حين نظن أن عالمنا خال من الضغائن والأحقاد ونرسم حياتنا دائما بلون النرجس ونزرع مداخل قصائدنا ورودا ونصنع جنتنا على أرض تحمل في باطنها براكين وزلازل وانهيارات تفاجئنا دائماً!

ليست بحاجة إلى تصديق أو تعليل أو مبررات، ما أن تصعد سلالم الـ (ملامح) حتى تجد كل تلك النبوءات كاذبة، وأن المادة وسخ الحياة، ونجلس قرب جسد (ثريا) ونعيد الكرة لأسئلة تحتاج إلى أجوبة وأن كانت زينب قد سربتها ولم تجعل لنا غير أن ننسخها كي نخرج بامتياز وتفوق، ونعود إلى ما كنا عليه (إذا كان حاضرنا له أنياب شرسة، إلا ترى أنه قادر على تمزيق أحشاء ماضينا مهما كانت درجة حلاوته)

«اللعنة على الذكريات.. فقد اغتالتني»

«ملامح»، حياة مشرعة وأن كتبت في مدينة الضباب، فل يغلق بها، وأن ولدت صاحبة النص في مدن الرمل لم يكن هناك كثبان فيها وكانت الرؤية واضحة ولنقلع بأمان ، ودونما خوف.

ترجمة

فصل من رواية شوشا

تأليف: إسحق باشيفيس سنجر

ترجمة: سمير أبو الفتوح

● ولد إسحق باشيفيس سنجر عام ١٩٠٤ فى حى فقير بالقرب من وارسو عاصمة بولندا.

● كان والده وجده لوالده حاخامين، وتلقى تعليماً دينياً ملتزماً، ومع ذلك ظهر ميله إلى الأدب منذ الصغر، وبدأ يكتب القصائد والقصص وهو فى الرابعة عشرة من عمره مما سبب الكدر والغم لوالديه ، إذ كان الأدب فى نظرهما تخلياً عن العقيدة وسوء خلق.

● قضى ثلاث أو أربع سنوات أثناء فترة المراهقة فى قرية جده المسماة "جوراى"، وقال عنها فى حوار له أنها" كانت قرية قديمة الطراز لم تتغير أبداً منذ عدة أجيال، إذ مازالت التقاليد تحيا فيها كما كانت منذ مئات السنين، ولا يوجد بالقرب منها خط سكة حديد لأنها تقع فى قلب الغابة" ، وقد ألهمته تلك الفترة بعض أعماله القصصية والروائية.

● عاد إلى وارسو عام ١٩٢١ ليلتحق بكلية إعداد الحاخامات، ولكنه تركها بعد عام واحد فقط ليشتغل بالصحافة والأدب، وهو ما صنعه من قبل شقيقه الأكبر (إسرائيل) الذى كاد يصبح واحداً من أبرز كتاب اليبدية فى زمنه.

● راعى فى كتاباته الخطوط الأساسية لتقاليد اليدية ووجهات النظر الأخلاقية والاجتماعية السائدة لدى يهود بولندا، مع تأثره الشديد بالكتابة الغربية وخاصة ذلك النوع من الرواية المتسم بروح العائلة والذى كان يلقى قبولاً ورواجاً فى أوربا فى القرن العشرين.

● هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٥، إذ قر لديه أن غزو هتلر لبولندا أمر محتم بعد توليه السلطة فى ألمانيا، وقد أستقر هو فى بروكلين، وعمل صحافياً وصاحب عمود فى جريدة" نحو الأمام" اليهودية النيويوركية، وقد كتب كل رواياته وقصصه لهذه الصحيفة باليدية، فيما عدا أعماله المبكرة التى نشرها فى وراسو، حتى اصبح كاتب اليدية الأول فى مجال الرواية والقصة القصيرة والمقال، فقد جال بقلمه فى شتى الموضوعات التى تمس الحياة اليهودية مكرساً حياته- كما يقول أحد النقاد - للكتابة عن عالم تحطم بطريقة وحشية وقاسية، وأنجز عمله بلغة هى نفسها على وشك الأنقراض والأندثار.

● حصل على جائزة الكتاب القومى مرتين (الأولى عام ١٩٧٠ والأخرى عام ١٩٧٤)، ثم توجت أعماله بجائزة نوبل للأدب عام ١٩٧٨، وذلك - وفقاً لما ورد بتقرير اللجنة المانحة - بسبب " فنه الروائى البليغ الذى يفيض بالعاطفة والإنفعال ويضرب بجذوره العميقة فى التقاليد الثقافية اليهودية البولندية، فيبعث إلى الوجود حالات إنسانية عالمية عامة الانتشار".

● ومن أعمال المنشورة "الشيطان فى جوارى" ويوم جمعه قصير " و "جمبل الأبله " و "اسبينوزا شارع السوق" و"صديق كافكا" و"العبد" و "جلسة تحضير الأرواح"، و"مالك الضيعة" ، و"فى محكمة والدى"، و "ساحر لوبلين"، و"تاج من ريش الطيور"، و"أعداء : قصة حب وأهواء" و" صبى صغير يبحث عن الله" فضلاً عن "شوشا".

● توفى عام ١٩٩١

تنويه عن المترجم

- صدر له مجموعة قصصية مترجمة بعنوان "سقوط المطر" سلسلة الألف كتابى الثانى - الهيئة العام للكتاب سنة ١٩٩٤ ثم أعيد نشرها فى سلسلة مكتبة الأسرة سنة ٢٠٠٥
- صدرت له ترجمة لرواية قصيرة بعنوان "جمبل الأبلة" بمجلة أدب ونقد.
- نشرت أعماله القصصية المترجمة بمجلات (العربى الكويتية) و (شىءون أدبية الإماراتية) و (الثقافة الأجنبية - العراق) و (الكويت) .
- نشرت له اعمال قصصية من تأليفه فى العديدى من المجلات العربية والمصرية.

الفصل التاسع

(١)

لم أذهب إلى "سيليا" ، وقضيت عيد الغفران مع "شوشا" ، وذهبت" باشيل" إلى المعبد، وكانت الشمعة التذكارية الضخمة التى أوقدتها فى اليوم السابق لا تزال مشتعلة، وهى تكاد لا تلقى ضوءاً ،ورقدت بملابسى على الفراش بجوار "شوشا" منهوكاً بفعل ليلة شابها الأرق، فغلبنى النعاس، وبدأت أحلم، ثم استيقظت، وتحدثت "شوشا" إلي، فلم أتابع ما قالته ولو أنى كنت أسمع صوتها، وكان حديثها يتصل بالحرب وأوبئة التيفوس والجوع وموت "يبى"، ووضعت يدها الشبيهة بيد طفلة على خصرى، وكان كلانا صائماً، وكنت أفتح عينى من وقت لآخر، وألاحظ مدى ارتفاع ضوء الشمس على الحائط المقابل، وقد خيم عيد الغفران على الفناء بهدوء، وسمعت سقسقة طائر، وكنت قد أتخذت قراراً، وكنت على يقين أنى ملتزم به، أما لماذا أتخذته فلا أملك لذلك تفسيراً لنفسى أو لغيرى، وقد ساءلتُ عقلى الباطن أو لا شعوري: ألهذا علاقة برؤيتى لوالدى – أو الهلوسة–؟ أم تراه الحلاق قد أثر فى بكلامه الذى يقطر سماً؟ لقد رفضتُ أمرأة جياشة العاطفة وموهوبة وقادرة على أخذى إلى أمريكا الغنية، فحكمتُ على نفسى بالفقر والموت برصاص النازى، أهذا غيرة من (سام دريمان) أم هو حب عظيم لشوشا؟ أتعوزنى الشجاعة أن أخيب أمل "باشيل" في؟ فلم أتلق جواباً، وقلت لنفسي: هذا شأن من يقدمون على الإنتحار بالضبط، فهم يجدون خطافاً فى السقف، فيعقدون أنشوطة فى حبل، ويضعون كرسياً من أسفل، ولا يدرون علة ذلك حتى الثانية الأخيرة، من قال أن كل الطباع أو الأمزجة الإنسانية يمكن التعبير عنها فى صورة بواعث أو كلمات؟، لقد أدركت منذ وقت بعيد أن الأدب يصف وقائع فحسب، أو يدع الشخصيات تختلق الأعذار أو المبررات لتصرفاتها، وكل البواعث فى القصة أو الرواية إما واضحة أو ملتوية، واستغرقت فى النوم، وكانت ظلمة الليل قد حلت حينما استيقظت، إذا شاع لون الفضة الأخير لغروب الشمس فى لوحة زجاج النافذة، وقالت "شوشا" : هل نمت جيداً يا أريل؟

– وأنت يا شوشا؟

– أوه ، نمت.

وامتلأت الحجرة بالظلال، وبدأت الشمعة التذكارية الموضوعة على المائدة تخفق، وتوهج اللهب فجأة مرة واحدة، وسرعان ما تضاءل وهو يكاد لا يلامس الفتيل، وقالت"شوشا":

– لقد ذهبت مع أمى إلى المعبد فى ليلة عيد الغفران العام الماضي، ونفخ رجل ذو لحية بيضاء فى قرن خروف.

– أجل، أعلم.

– حينما تظهر ثلاث نجمات فى السماء نستطيع أن نأكل.

– أأنت جائعة؟

– عندما تكون معى فهذا أفضل من الأكل.

فقلتُ : شوشيل، لسوف نكون زوجين فى أقرب وقت بعد الأعياد.

ولدى كلامى أردتُ أن أحذر "شوشا" أن تقول أى شىء لأمها فى الوقت الحاضر، على أن الباب انفتح فى تلك اللحظة، ودخلتْ "باشيل"، فجرتْ "شوشا" للقائها، وصاحت بصوت أعلى مما اعتدت سماعه منها من قبل:

– لسوف يتزوجنى أريل بعد عيد المظال.

وعانقتْ أمَها وقبلتْها، فوضعتْ هذه بسرعة كتابىْ الصلاة الخاصين بها، وألقت على نظرة متساءلة حافلة بدهشة ممزوجة بالفرح، فقلتُ:

– أجل صحيح.

وصفقت "باشيل" بيديها قائلة:

– لقد استجاب الرحمن لدعائى، وقفتُ على قدمى طول النهار، ودعوتُ لكما فحسب يا بنيتى، أَنتِ وابنى أريل، يعلم الله فى السماء وحده كم ذرفت من الدموع من أجلكما اليوم انتما الإثنان، حظاً سعيداً يا بنيتى، يانور عينى.

وتبادلتا القبل والعناق وهما تتمايلان وكأنهما غير قادرين على الانفصال أو الابتعاد، ثم مدت" باشيل" يديها إلي، فانبعث منها عندئذ شذا الصيام والنفتالين الذى كان موضوعاً فى ردائها طول العام، وشىء ما نسائى مبهج، وهو شذا ألفته فى أيام طفولتى عندما كانت حجرة الاستقبال لدينا تتحول إلى معبد نساء فى أيام الخشوع، وعلا صوت "باشيل" واشتد، وطفقت تتكلم على طريقة كتاب الابتهالات اليبدى:

"كله من عند الرب، من عند الرب، لقد اطلع الرب على حزنى ونفسى المنكسرة، يا أبانا الذى فى السماء هذا أسعد يوم فى حياتى البائسة، فأعنا، فلقد عانينا بما فيه الكفاية، يا أبانا اللطيف أجعلنى أحيا كى أنعم ببهجة أخذ يد ابنتى البكر إلى ظلة الزواج".

ورفعت يديها عالياً، واشرقت عيناها بسعادة غامرة حانية، فانفجرت "شوشا" فى البكاء، فهتفت "باشيل":

– ماذا دهانى؟ لقد صام طول النهار، كنزى الغالي، وريثى الغالي، لسوف تتناولا الطعام حالاً بعد قليل.

واندفعت إلى البوفيه، وعادت بكأس كبيرة من براندى الكرز، ولابد أن الشراب كان قائماً هناك منذ وقت طويل ينتظر مناسبة سارة، وتلقت "شوشا" التقدمة مثلي، وشرب كل منا نخب الآخر وقبله، ولم يكن ملمس شفتى "شوشا" كذاك الذى لطفلة، بل كذاك الذى لأمرأة ناضجة، وانفتح الباب، ودخلت "تيبل" جميلة، فى فستان بدا لى جديداً، وكنت قد التقيت بها آخر مرة فى رأس السنة اليهودية حين جاءت تشارك أمها واختها عطلة العيد، وكانت طويلة معتدلة القوام، وتشبه أباها بشعره الأسود وعينيه البنيتين، وعلى الرغم من أنها كانت فى الثالثة من عمرها فحسب حين انتقلت الأسرة من رقم (١٠) إلى رقم (٧) فقد تذكرتنى ودعتنى بأريل، وكانت قد أحضرت معها فى رأس السنة الهجرية شريحة أناناس للتبرك بالسنة الجديدة، وحالما سمعت هى النبأ ظهر فى عينيها مزيج من السعادة والضحك، وقالت:

– أريل ، أهذا حقيقى؟

وقبل أن أجيب عانقتني وهى تمسك بى عن قرب، وأخذت تقبلنى قائلة:

– حظاً سعيداً ، حظاً سعيداً، إنه مقدر ومقسوم، وفى عيد الغفران!، حدثنى قلبى بذلك، أريل، ليس لى أخ، أنت من الآن فصاعداً أخى، بل أقرب من الأخ، عندما يسمع أبى بهذا فلسوف.................

وهرولت نحو الباب بالكعب العالي، فسألتها "باشيل":

– إلى أين تجرين بسرعة هكذا؟

فردت من الممر:

– لأكلم أبى بالتليفون.

فصاحت "باشيل" فى أعقابها:

– لماذا تكلمينه؟ ما علاقته بهذا الحادث السعيد؟ لقد تركنا نعانى المرض والوحدة، وانطلق ليعيش مع فاسقة، ليت كل نيران الجحيم تلتهمها، هذا ليس أباً بل هو قاتل، لو ترك الأمر له لمُتّما معاً من الجوع، إنى أنا التى أطعمتكما ومنحتكما آخر ما بقى من قواى كى تعيشا، يا إله السموات أنت تعلم الحقيقة، بسبب هذا النذل وطرقه القذرة فقدنا "يبى"، اسكنها الله الجنة مع القديسين والأبرار.

كل هذا قالته"باشيل" لنفسها، ولشوشا ولى حين صفقت "تيبل" الباب وراءها، وسألتها "شوشا":

– أين ستجرى "تيبل" المكالمة؟ هل دكان المعلبات مفتوح؟

– دعيها تكلمه، دعيها تتودد إليه، ذلك الداعر العجوز، إنه محرم على كلحم الخنزير، لا أريد أن أرى وجهه ثانية، لم يكن أباً حين كنا نتضور جوعاً، ونتوجع من المرض، ونكاد نلفظ

أنفاسنا، لا أريده أباً الآن إذ واتانا الحظ، ليته يبقى ملازماً لنا، لماذا تقفين عندك كالبلهاء هكذا يا شوشيل؟ قبليه!، امسكى به! إنه فى حكم زوجك، وعزيز على كابني، نحن لم ننسه قط، لم يمر يوم دون أن نذكره، لم نكن نعلم أين هو أو إن كان يحيا، فقد هلك كثير من الشبان فى كل المعارك، عندما أبلغنا "ليزر" النبأ الطيب بأنه مازال بقيد الحياة ويكتب للجريدة كان ذلك يوم عيد لنا فى المنزل، ترى كم مضى على ذلك؟، إن عقلى مشوش حتى أنى لا أذكر متى كان ذلك، لسوف آخذ أنا – لا أبوك الفظ بيدك إلى ظلة الزواج يا بنيتى الغالية، أريل، منحك الله يا ولدى مزيداً من السعادة بقدر ما أسعدتنا الليلة.

وأخذت تبكى، وبكت معها "شوشا"، وبعد قليل وضعت المريلة، وبدأت تنشغل بالأوانى والمقالى والأطباق، وكانت الدجاجتان اللتان تم التضحية بهما فى عشية الغفران مطبوختين من قبل، فقطعتهما إلى شرائح بسرعة، وقدمتهما مع خبز الحالا والجرجار، ثم لامت نفسها على انها لم تقدم سمك الجفليت أولاً، وأخذت تحوم حولى قائلة:

– كل يا بنى، أنت ضعيف من الصوم على الأرجح، الصيام ليس جديداً بالنسبة إلي، فطالما ذهبت إلى الفراش بدون لقمة فى معدتى كى ينال صغارى أكبر قدر من الطعام، كُلى يا شوشيل، كلى يا عروستي، لقد حقق الله مشتهاك، وتشفع لك أجدادك الصالحون، اليوم ليس نهاية عيد الغفران بالنسبة إليك، بل فرحة ختم التوراة، ماذا حدث لتيبل؟ لماذا بقيت بالخارج طويلاً هكذا؟، لقد دمرها أبوها كإبنة، وهى مازالت تتقرب إليه لمجرد أن لديه شقة بديعة، ولمجرد أنه يلقى إليها بالتافه من الأشياء من وقت لآخر، يا للخزى والعار! يالمعصية الله! وجلست "باشيل" لتأكل، على أنها كانت تلتفت إلى الباب كل بضع ثوان، وأخيراً عادت تيبل" لتقول:

– لدى أخبار طيبة لك يا أماه، ولكن أبلعى طعامك أولاً، لأنك تَغُصين متى انفعلت.

– ما الأخبار؟ لا أريد أخباراً منه.

– انصتى إلى يا أماه، عندما سمع أبى بأمر شوشا وأريل أصبح شخصاً آخر، لقد وقع فى حب تلك المرأة ذات الشعر الأحمر، والحب يجن الناس، لقد أخبرنى بأمرين، وأريدكم ان تسمعونى جيداً، لأنه ينتظر الرد، أولاً: قال أنه سوف يعطى شوشاً ألف زلوتى كدوطة، وهذا المبلغ وإن كان ليس كبيراً إلا أن البدء بمبلغ صغير أفضل من البدء بدونه، ثانياً: قال أيضاً أنك إذا وافقت على الطلاق يا أماه فلسوف يعطيك ألف زلوتى كذلك، صه! إنه ليعلم مدى ضآلة المبلغ بالقياس إلى كل سنوات معاناتك، وأنكما ما دمتما لن تجتمعا ثانية أبداً فلا معنى أن يغايظ كل منكما الآخر، وأنت – إلى ذلك – لست كبيرة فى السن، ومازال فى مقدورك أن تجدى من يطلب يدك للزواج إذا لبست أحسن الثياب، هذا كلامه وليس كلامى. نصيحتى إليك يا أماه أن تنسى أخطاء الماضى وتسوى هذا الأمر تسوية نهائية.

وكان وجه "باشبيل" منقبضاً من الأشمئزاز ونفاد الصبر طول الوقت و"تيبل" تتكلم، فقالت:
- الآن يسعى إلى طلاقى. أعندما تجمد دمى وجف النخاع فى عظامى يصنع ذلك؟ لم أعد بحاجة إلى زوج، ولا رغبة عندى فى إسعاد أحد، كل حياتى عشتها فقط من أجل إبنتى، من أجلكما انتما فحسب، لقد وجدت "شوشا" الآن من قسمه الله لها، ولم يعد لى سوى رغبة واحدة أن تصنعى نفس الشىء يا تيبل، لا يهم أن يكون كاتباً أو عالماً، فماذا يكسب الكاتب على كل حال؟ لا شىء، لسوف ارتضى أن يكون تاجراً أو كاتباً فى متجر بل صاحب حرفة يدوية، فهل هناك أهمية أو فرق لما يعمله الزوج؟ أهم شىء هو أن يكون طيباً ومحترماً، وله رب واحد، وزوجة واحدة، لا........
- الطيبة والإحترام ليستا كل شىء يا أماه، يجب أن تشعرى بشىء ما تجاه زوجك، أن تحبيه، أن تكونى قادرة على التحدث إليه، إنى لم أخلق للارتباط بترزى أو كاتب فى متجر أو للطبخ وغسل حفاضات الاطفال، ولكن لماذا نضيع الكلام فى هذا؟ الأفضل أن تفكرى فيما قلته لك، لقد وعدت أبى بالرد.
- رد الآن؟ لقد انتظرته طويلاً، ها ها ، أكبر زير للنساء، السبب الوحيد لوقاحته الشديدة هو أن لديه مالاً ونحن فى شدة الفقر، لن يتلقى منى رداً فى الوقت الحاضر، اجلسى وكلى معنا فعندنا اليوم عيدان فى هذا المنزل، نحن فقراء، ولكن لم نأت من منبت سوء، وفى اسرتنا واعظ، الواعظ رب زيكل كما يسمونه، على أبيك هذا الذى يطارد النساء أن ينتظر.
- أماه، هناك عبارة تقول أطرق الحديد وهو ساخن، وأنت أدرى بوالدى وجميع أحواله، ربما غير رأيه غداً، إذن، فماذا أنت فاعلة حينذاك؟
- سأصنع ما كنت أصنعه فى كل تلك السنين، أتحمل وأضع رجائى فى الله، إن أريل يحب شوشا لذاتها لا لملابسها، يمكنك أن تُلبس دمية الحائك فستاناً، الشخص المتعلم ينظر إلى الروح، أليس هذا صحيحاً يا أريل؟
- أجل يا باشيل.
- أوه، من فضلك قل لى يا أمى، أطال الله عمر أمك إلى مائة وعشرين عاماً، فلن يكون لديك من هو أفضل منى نصيراً فى الدنيا كلها، لو طلب منى - والله شاهد على ما أقول - أن اضحى بحياتى من أجل أصغر ظفر من أظافرك ما ترددت.
وأخذت "باشيل" تكح، وقالت "شوشا".
- ليست هناك كلمات يا أريل تستطيع أن تعبر لك عن مدى حبنا لك.
فقالت "تيبل":
- طيب، ما دمتما انتما الاثنان متحابين، فلا تحاولا إذن أن تبيعانى إلى كاتب متجر، فإنى أريد أيضا أن أحب، لو قابلت الشخص المناسب لتفتحت له نفسى وهفت إليه روحى على

الفور.

وفى تلك الليلة حددت"باشيل" موعد القران- أسبوع الحانوكة، واقترحت على أن أكتب خطاباً فى الحال إلى أمى فى "ستيكوف القديمة"، حيث كان شقيقى "موشيه" حاخاماً محل أبى فى ذلك الوقت.

وتساءلت "تيبل"، وهى عملية دوماً:

- أين سيسكن العروسان الجديدان؟ الشقة كالذهب هذه الأيام.

فردت "باشيل":

- سيسكنان معى، وما أطبخه لإثنين يكفى ثلاثة.

(٢)

لقد أرتكبت أسوأ غلطة فى حياتى، ولكنى لم أندم عليها، كذلك لم يحملنى ذلك على الزهو بنفسى شأن أولئك الغارقين فى الحب عادة، وفى اليوم التالى لعيد الغفران اخطرتهم فى شارع "ليزنو" بأنى سوف أخلى السكن فى نهاية الشهر، لقد حكمت على نفسى بالفقر المدقع إن لم يكن بالموت حينذاك، على أن حجرتى كانت لا تزال فى حوزتى لمدة أربعة أسابيع مقبلة، وفى وسعى أن أدفع نفقات طعامى لـ"باشيل" إلى ما بعد أيام العيد بقليل، وتعجبت من رعونتى، ولكنى لم أذعر، وسمعت أن "سام دريمان" أجرى العملية فى المستشفى اليهودية بشارع "تشيستا"، وسوف يرحل مع "بتى" للنقاهة، ولما سمعت "تيكلا" أنى سوف أنتقل بعد العيد اليهودى جاءت لتسألنى عن السبب قائلة: هل أنت غير راضٍ عن الخدمة؟ هل أهملت "تيكلا" فى نقل أى رسالة هامة إليك؟ هل أساءت إليك على نحوٍ ما؟ ولأول مرة رأيت الدموع فى عينيها فاتحتىْ الزرقة، فأحطتها بذراعى وقبلتها وقلت:

- كلا، يا عزيزتى تيكلا، هذا ليس سببه خطأ منك، لقد كنت كريمة معى، لسوف أذكرك حتى آخر أنفاسى.

- أين ستسكن؟ هل أنت ذاهب مع السيدة "بتى" إلى امريكا؟

- كلا، إنى باق هنا فى وارسو.

فقالت بعد شىء من التردد:

- لسوف تمر أوقات عصيبة باليهود هنا.

- أجل، أعلم.

- إذا قامت الحرب فلن يجنى المسيحيون خيراً أيضاً.

- هذا صحيح، ولكن تاريخ كل بنى البشر سلسلة متصلة من الحروب.

– لماذا تقوم الحروب؟ ماذا يقول المتعلمون – أولئك الذين يؤلفون الكتب؟

– أفضل ما توصلوا إلى قوله أن الحروب إذا لم تقع وكذلك الأوبئة والمجاعات تكاثر الناس مثل الأرانب ولم يعد من الطعام ما يكفى أكل جميع الناس.

– ألا يوجد فى الحقول جَاوْدار كاف لصنع الخبز؟

– لا يكفى آلاف الملايين من الناس.

– لماذا لم يجعله الله كثيراً يكفى حاجة الجميع؟

– لا أملك الإجابة على ذلك.

فقالت "تيكلا":

– هل تعلم أين ستسكن؟ لسوف افتقدك، أنا عاطلة أيام الآحاد، ولكنى لسبب ما لا أتصور أن أقيم علاقة مع أى شخص، الخادمات الأخريات يذهبن مع جنود أو أشخاص يلتقين بهم فى الشارع أو فى مطرح "كارسلاك"، أما أنا فلا يمكننى أن اصدق جلفاً يقبلك يوماً ولا يريد أن يعرفك فى اليوم التإلي، إنهم يسكرون ويتشاجرون ويجعلون الواحدة تحبل منهم ولا يريدون معرفتها، أليس هذا صحيحاً؟

– كلا ياتيكلا.

– أحياناً أفكر أن أصبح يهودية، فالأولاد اليهود يقرأون الجرائد والكتب ويعرفون ما يدور فى العالم، ويعاملون الفتاة أفضل من بنى ديننا.

– لا تفعلى ذلك يا تيكلا، لأنه حين يأتى النازى فلسوف يكون اليهود أول ضحاياه.

– إلى أين ستنتقل؟

– إلى رقم (٧) بشارع كروتشمالنا.

– هل أستطيع الحضور لزيارتك يوم الأحد؟

– أجل، انتظرينى عند البوابة وقت الظهيرة.

– هل ستكون هناك قطعاً.

– أجل.

– أهذا وعد مقدس؟

– أجل يا عزيزتى.

– أيا كان الذى سأسكن معه، فلسوف افتقدك.

واندفعت "تيكلا" خارجة من حجرتى بسرعة، فسقطت فردة شبشب من قدمها، فالتقطتها بيد، وكممت فمها باليد الأخرى لكيلا تسمع مخدومتها بكاءها.

وفى أصيل ذلك اليوم جلست لكتابة صور وصفية، ثم لكتابة رواية مبنية على حياة المسيح الزائف "يعقوب فرانك"، وكنت قد جمعت عنه المادة الأساسية، وأتممت فى يومين

ثلاث صور وصفية، وأخذته إلى الجريدة التى كانت تنشر أعمالى من قبل، وكان التوتر على أشده والأمل مفقوداً تماماً، ولدهشتى قبل رئيس التحرير القطع الثلاث جميعاً، بل وطلب منى أن اكتب له قطعاً قصيرة أخرى، ولذا فإن القوى التى توجه الإنسان إلى ما قدر له قد أجلت الحكم بموتى، ومنحنى هذا التوفيق الشجاعة أن أخاطب "سيليا" بالتليفون، فأخبرتها بكل شىء، وهى تنصت إلى وتتنهد وتطلق ضحكة قصيرة من وقت لآخر، فلما فرغت من حديثى قالت:

– احضرها لأراها، مهما يكن من شىء فحجرتك ما زالت جاهزة هنا فى انتظارك، فى وسعك أن تنتقل إليها مع من تحب.

– سيليا، إنها أشبه بالطفلة. متخلفة عقلياً وجسمانياً.

– طيب، وماذا عنك انت؟ وماذا عن كل الكتاب؟ مجانين.

وبدأت الأمور تسير بهدوء كما لو كانت بشكل آلي، فقد تخليت عن حرية الإختيار وتمت الغلبة لعدم التعمد، فتركت "تيكلا" ومخدومتها تعلمان أنى سوف أبقى شهراً آخر، وهنأتنى كل منها معربة عن أملها فى أن أبقى مدة أطول، وفى اليوم الأخير من عيد المظال دعتنى "تيبل" إلى شقتها، فقد أراد "زيلج" مقابلتى، فلبست بدلتى المناسبة، واشتريت حلوى لـ "تيبل"، وركبت درشكية لكيلا أصل مبللاً بالعرق، وقد ذهبت الفتاة التى تشارك "تيبل" الشقة إلى الأوبرا، وجلس "زيلج" إلى منضدة فى غرفة الجلوس قد جهزت بالشراب والطعام، ولم يبد عليه انه أكبر كثيراً مما كان عليه منذ عشرين عاماً بسبب شعره ولحيته المصبوغين، وكان عريض المنكبين وقصيراً وقوياً وممتلئ الجسم وذا عنق قصير وكرش بارز، وكان أنفه أحمر وذا عروق متقطعة مما يُعهد عن السكير، وخاطبنى بطريقة أعضاء جمعية دفن الموتى التى تخلو من التهذيب، وهو يدخن السيجارة تلو الأخرى، وتفوح منه رائحة الكحول، وقال أنه لو كان فى مثل سنى لما تزوج كسولة مثل "شوشا"، واشتكى إلى أن "باشيل" رفضت الطلاق منه، وحرمته سنوات عديدة من الزواج بالمرأة التى يحبها، وشبهها بالكلب الجالس على كومة من القش لا يقدر أن يأكل منها ولا يدع غيره يفعل، وأطلعنى على ما علمته من قبل أنه قد أعد نفسه لحضور حفل زفاف "شوشا" وأنه سوف يمنحها دوطة قدرها ألف زلوتى، وسألنى كما ينبغى لحَمَا حقيقى عن احتمالات كسب العيش من الكتابة، وصب لنفسه نصف كأس من الفودكا التى أخرجتها "تيبل"، وسألنى بطريقة جافة:

– كن صريحاً، ما الذى تراه فى ابنتى شوشا، لا صدر ولا ظهر، فلنسمها لوح خشب وثقب.

فصاحت "تيبل":

– أبى، أنت تخجلنى.
– ما الذى نخجل منه؟ نحن نعلم الحقيقة فى جمعية دفن الموتى، المرأة تصلح من شأنها من أجل المظهر الخارجى، وتحجب كل شىء بأحمر الشفاه والبودرة والمشدات، أما عندما نجردها من ملابسها لنكفنها.....
ونبهته "تيبل":
– إذا لم تكف فلسوف أنصرف!
– حسناً، لا تغضبى يا ابنتى، فهذا حالنا، ولهذا نشرب، وبدون الإفراط فى الشراب ما بقى أحد.
والتفت إلى متساءلاً: انت لا تشرب، إيه؟
– نادراً.
– قل لزوجتى أنها انتظرت طويلاً بما فيه الكفاية، إذا أردت أن تتزوج مرة أخرى فالوقت مناسب الآن، وإلا فلن تتزوج أبداً، لو أرجأت ذلك بضع سنوات أخرى فلسوف تصبح عذراء من جديد، ها ها ها.
– إنى ذاهبة يا أبى.
– طيب، لن أنطق بكلمة أخرى، انتظر يا أريل، لدى هدية من أجلك. وتناول "زيلج" ساعة وسلسلة من جيب الصدر، فاندفع الدم إلى وجهي، وقال:
– أيا ما كنت، وأيا ما يقال عنى، فإنى ما زلت والد شوشا، وإذا رزقت بطفل – ولا أتصور كيف إلا أن يجروا لها عملية قيصرية – فلسوف أكون جداً، إنى أعرف والدك رحمة الله، فقد كنا جيرة لسنوات، وكنت استدعى لإكمال النصاب أحياناً عندما يكون هناك قران فى منزلكم، كان ينكب دائماً على الجمارا، واذكر والدتك أيضاً، لم تكن قبيحة المنظر، ولو انها كانت مهزولة اكثر مما ينبغى فى تقديرى، أنت تشبيهها، ماذا عن هتلر هذا؟، الناس مرتعبون جميعاً، ولكنى لست كذلك، لسوف أحفر لنفسى قبراً إذا ساءت الأمور بما فيه الكفاية، ثم أتناول جرعة براندى وأذهب للرقود هناك، عندما ترى الموت كل يوم تكف عن الخوف منه، ما الحياة على أى حال؟ ضغطة على الحلق وينتهى كل شىء، خذ هذه الساعة، إنها هدية الزفاف لك، إنها من الفضة ولها سبعة عشر حجراً أعطنيها والد باشيل لأرقد مع ابنته، وهأنذا الآن أعطيك إياها لترقد مع ابنتى، ولربما أعطيتها أنت يوماً ما للشخص الذى سوف يصنع معروفاً فى ابنتك إذا حافظت عليها.
– أوه، يا أبى ماذا أصنع معك؟
– كفى يا تيبل، أنت لا تستطيعين أن تصنعى معى شيئاً، لدى هدية لك أنت أيضاً حين تجدين الزوج المناسب، لا يوجد إله، ذهبت إلى الكنيس فى رأس السنة اليهودية وعيد

الغفران، ولكنى لم أصل كثيراً فسألته "تيبل":

- إذن، من أين جاء العالم؟

فأمسك "زيلج" بلحيته، وقال: من أين جاء كل شىء؟، إنه موجود، وهذا كل ما فى الأمر، كان ثمة صديقان فى براغ ومرض أحدهما، وقبل أن يموت اتفق مع صديقه على أن يعود ليسلم عليه، إن كان ثمة عالم آخر، وطلب منه أن يضئ الشموع فى مصباح الحانوكة فى آخر يوم من أيام فترة الحداد، فلسوف يجئ هو ليطفئها، وقد فعل الصديق مثلما طلب منه، وأضاء مصباح الحانوكة فى آخر يوم من أيام الحداد، على انه كان متعباً من العمل فغلبه النعاس، واستيقظ فجأة، فقد سقطت شمعة من المصباح واحدثت حريقاً، واشتعلت النار فى جلبابه الجبردين، فجرى إلى الخارج، وتمرغ فى القناة، واضطر إلى قضاء شهرين فى المستشفي.

- وما المراد من ذلك؟

- لاشىء لا يوجد شىء اسمه الروح، لقد دفنت حاخامات ويهود أتقياء اكثر من عدد شعر رأسك، أنت تضعهم فى المقبرة، حيث يتحللون ويتعفنون وهذا كل ما هنالك.

ولم يتكلم أحدنا لبرهة، ثم سألنى هو:

- ألم تعد شوشا تنام كثيراً؟ كانت تنام العام بأكمله تقريباً حين أصابها مرض النوم، وكانوا يوقظونها ويطعمونها فتعود للنوم من جديد، كم مر على ذلك؟ خمسة عشر عاماً تقريباً، إيه؟

فصاحت "تيبل":

- أبى. ماذا دهاك؟

- لقد سكرت، لم أقل شيئاً، لقد شفيت هى الآن.

قاموس بالمفردات الخاصة:-

● عيد الغفران (يوم الكفارة): يسمى بالعبرية يوم كِبُّور (بكسر الكاف وتشديد الباء وضمها)، ويتم الإحتفال به فى العاشر من شهر تشرى من السنة اليهودية.

● العُلية (بكسر العين أو ضمها وتشديد كل من اللام والياء): الغرفة الموجودة فى الطابق الثانى من الدار وما فوقها.

● عيد المظال (بفتح الميم): ويسمى بالعبرية سكوت، والأصل فيه أنه عيد زراعى يحتفل فيه بتخزين المحصولات الزراعية للسنة كلها.

● الييدية أو الييدش: لهجة ألمانية قديمة تكتب بحروف عبرية ويتحدث بها يهود شرق أوروبا منذ العصور الوسطى حتى العصر الحديث.

● ظُلة الزواج (بضم الظاء وتشديد اللام): مايطلق عليه عندنا فى اللغة الدارجة: "كُوشة".
● خبز الحالا: يتناوله اليهود وخصوصاً اليهود الشرقيون فى أيام السبت وفى الأعياد وهو يخبز من الدقيق الأبيض رمزاً للإحتفال، وبقية العام يتناولون الخبز الأسود.
● الجرجار: بُقل من الفصيلة الصليبية، حَوْلي، ينبت فى المناطق المعتدلة، حريف.
● سمك الجفليت (بكسر الجيم وتسكين الفاء): من أصناف السمك الشائعة لدى يهود شرق أوروبا، وهو سمك محشو، ويبدو أنه من أصل ألماني.
● زلوتى (فتح الذال وضم اللام): وحدة النقد البولندية.
● الحانوكه (بفتح الكاف): عيد التدشين ويحتفل به اليهود فى الخامس والعشرين من شهر كسلو (بكسر الكاف وتسكين السين) من السنة اليهودية، وذلك بمناسبة استرداد الهيكل عام ١٦٥ق.م من الحاكم الرومانى إبيفانس، وإعادة فتحه للشعائر الدينية.
● جاودار: نبات يُصنع من دقيقه الخبز.
● درشكية (بفتح الدال وتسكين الراء وفتح الشين وكسر الكاف): عربة روسية قديمة تشبه الحنطور، خفيفة، وبأربعة دواليب وحصان واحد.
● الجُمارا (بضم الجيم): شروح مطولة ألحقها الحاخامات بما يعرف عند اليهود بالتوراة الشفوية أو المشْنا المنسوبة الى سيدنا موسى عليه السلام.
● المسيح الزائف (يعقوب فرانك/١٧٢٦-١٧٩١): تزعم الحركة السبتائية فى بولندا ١٧٤٠ وأمر أتباعه بإظهار الكاثوليكية، وجعل يحث الناس على الإغراق فى اقتراف الذنوب من أجل تعجيل ظهور المسيح.



شعر

نور قليل راشح

(إلى علي الدميني)

سيف الرحبى

فى هذا الليل القاهري
يتنامى إلى سمعى صياح ديكه وصفير قطارات
مأخوذاً بغيومك الرصاصية
بمذكرات السجن
أنت القابع بين قضبان الجزيرة
المسورة بالصحراء والجند وطائرات الشبح الأمريكية
ممسكا بجمرة الروح
بما تبقى من نور قليل راشح
فى تخوم الصحراء
التى لم تعد مكاناً للأنبياء والخالدين

وأنت فى وحدتك المضيئة
رغم فحيح اليتم والغياب
ربما تخيلت الشعراء الفرسان
يعبرون الفجر
أمام الزنزانة ذاهبين إلى البعيد
بقاماتهم الغارقة فى الظلال
امرء القيس
عامر ابن الطفيل
طرفه ابن العبد
مالك ابن الريب.. إلخ
محدقين فى النجوم الباهرة للفراغ
ميممين شطر الحرية دائماً
شطر الأبد القاسى والحنين

شعر

كباية شاى

هاشم زقالى
(أسوان)

لما الدنيا تجيب وتحط علينا..
ولما الدمعة بتملا عنينا..
ولما القلب يشيل الهم..
والأحزان تتلم علينا..
تحاوط بينا من حوالينا..
بنشرب شاي..



ولما الدنيا بتفرحنا..
وننسى جراحنا..
ولما الفرحة بتملا عنينا..
بنشرب شاي..



ومتهيألى لما نموت ونروح الآخرة..

برضه حانشرب شاي..
لأن الهم ورانا ورانا..
وعشان ننسى الهم الأزلي..
لابد ما نشرب شاى..



علشان كده لازم نتعلم نشرب شاي
تنسى همومك..
حواليك الدنيا تقلب تعدل..
رايح جاي..
وأنت لوحدك زينا كده قاعد ساكت دايب فى هوى
كباية الشاي
وخليك ساكت..



واوعى تقول رأيك فى اللى بيحصل حواليك..
أحسن يا خدو منك كباية الشاي..
وأن أخدوها..
طب جاتعيش ازاي..
وخليك ساكت..



لما بتفرح..
افرح وأنت جوه كباية الشاي..
ولما بتحلم..
احلم وانت جوه كباية الشاي
ولما تفكر..
فكر .. وانت جوه كباية الشاي..

ولما بتزعل..
ازعل وانت جوه كباية الشاي..
ولما تطق جنابك..
من كثر الغلب..
وكثر الهم الأولى اللى لابد فى قرابيز أهالينا..
وحرق الدم اليومي..
خليها تطق..
لكن وأنت جوه كباية الشاي..
وخليك ساكت..



تبقى مواطن م الدرجة الأولي..
خانة إليك عليك مقفولة..
وانت اللى عليك النيه..
وانت اللى عليك الرك
تنسك..
ما تتكلمش.. ما تتألمش
ولا تطلع منك حتى قوله آي
وتفضل قاعد.. تشرب.. تشرب.. تشرب
تشرب.. تشرب.. تشرب..
فى كباية الشاي..
حتى تتحول من بنى آدم اللى كباية شاي..
وخليك ساكت..



أيه رأيك..
تشرب شاى؟؟؟

قصة

الضحى

محمد رفاعى

يفعل ذلك كل صباح
شهر كامل مضي،
ما يحدث معه يتكرر

يخرج مقاوماً دمع العين الملح فى النزول. فى صباح كل يوم يرتدى ملابسه، يمضى مع رفاق شاركوه لهوه ولعبه. بدونهم يشعر أن الكون فراغ ، والوقت قاتل لا يمر.

فى ذلك الصباح طرده الناظر أمام رفاقه، عاد إلى البيت، النهار لم يزل فى أوله، بقى وقتاً قصيراً بجانب الجدار، يفكر، بضعة شهور ناقصة من عمره عزلته عن بقية أصدقائه.

كانت الجدة أمام الفرن، دخل إليها يجر قدميه خجلاً، ضوء الشمس يغمر المكان إلا ظلاً قليلاً رماه جريد النخيل المتناثر المسقوف به ركن البيت، حين رأته، قامت بخفتها المتوارثة، أخذته فى حضنها، تريد «طمأنته»، مخفية خجلها، فهى لم تصنع له «فطيرته» كما اعتادت،

ولم تشو له بيضة فى الفرن. هى لم تتوقع حضوره، هكذا مبكراً.
دار حول فناء البيت، عبث فى كراكيب كثيرة مهملة فى الأركان، فى تلك اللحظة كانت الجدة تخرج رغيفاً من الوهج «تهدهده» عدة مرات على يديها. رأته يخرج من الكراكيب قطعة حديد! ويصلحها، تراها الآن فى يده فأساً صغيراً حاداً قد فارقه الصدأ، اختبر جودته وحركته فى يده، أسند ظهره إلى الحائط، يتأمل جدته، جالسة فى انتظار ما تنضجه النار، وهى ترقبه وتترقرق عيناها بماء صاف. القابع هنا، يذكرها بالرابط هناك بعيداً تراه بعين القلب.
قلبها هنا مكلوم قليلاً.
رأته يضع فأساً على كتفه، تعرف هى علته وحزنه، هى تنتظر أحد الغائبين من ابنائها لكى يذهب معه ويتفاوض مع الناظر ويقيده فى الدفاتر المدرسية، ربما انتظارها يطول، ربما يدق الباب فى لحظة، فتجد فلذات الكبد فجأة فى حضنها، أو يختبئ أحدهما خلف ساق النخلة فى الحوش، يناورها، وهى لا تخاف، وعلمتهم ألا يعرف الخوف قلوبهم. لذلك هم هناك يحرسونها من الخوف والصمت والليل الموحش.
هم هناك بأعلى جبل، فى قلب الصحراء، يحرسون الخلاء والظل والشجر والولد الصغير قابض هنا. ضى القلب ووجعه.
مبكراً يخرج كل صباح ويعود،
لا يمل المحاولة،
وينشد الناظر كل صباح نشيد الصباح، له ورق يسدد به الخانات والولد يملأ سكون الدهشة ويشعل صمت الصحراء ويضئ ظلمة النهار.
سمعت صرير الباب الخارجي، تأكدت أنه خرج، هى تعرف أنه يكره البقاء فى خمود الظل، ولا يحب أن يدخل البيت إلا بعد غروب ضوء الشمس الهارب عن الدنيا، لذا تعمق حبها له فى عقلها واطمأن قلبها على آتيه من الأيام.

هو وحيد الآن.
أنهى سنوات الدهشة والتساؤل
سكون الليل وصمت العالم البدائى أمامه

بينه وبين العالم بوح لا ينقطع.

تأمل شيخه الهرم، هو جالس أمام خلوته، يتلو آيات الله وصبية خلفه يتلون، كان مثلهم قبل ذلك بشهور، حفظ كتاب الله. القي عليهم السلام، وهو يحمل أدواته ويسير إلى عمله.

افرغت الجدة ما فى يدها، دفنت قدر الفول فى رماد الفرن الساخن وأغلقت فوهة الفرن، وحملت طبق العيش وأدخلته فى «الحاصل» وأطعمت دجاجها وبطها وسقت العجل المربوط فى الركن ونقلت البقرة من ظل هارب إلى ظل أتٍ، وأغلقت الحوش. ارتفع صوت المؤذن، صلت الظهر وسنة النبي. حملت مقطفها وسارت إلى الغيط. تأملته وحيداً على مدى البصر، تراه جيدا رافعا فأسه، مقاوماً الهالوك المقتحم قلعة الرزق، وقفت فى ظل الشجر، رفعت يدها فوق رمشها، دققت النظر، نادت عليه بصوت عالٍ، تأكدت أنه اتجه إليها، أخرجت ما فى مقطفها، ووضعته فى طبق كبير من الخوص، وكنت جرة الماء، كان حسها بالوهن عالياً، وجه عبثت به وقائع الدهر، لكنه مشرق، هدؤها وحكمة العمر علمتها الجلد والصبر، فاستكانت نفسها إلى حقيقة ثابتة آمنت بها، لم تعد تخشى هبات الريح القادمة الآن من كل صوب.

لم تعد تخاف العسس

أمامها براح من شمس وخضرة

خلفها البيت والظل وفى مواجهتها حفيدها يضحك

فينكسر ليل الصمت

أطعمته، وأكلت هى لقمة، شربا شاياً فى دورتين.

كانت تود لو جلست معه طويلاً، تحكى له حكاية واقعية عن جده وعن أبيه وعمه وعن الأسلاف.

رأته يغير مسار الماء إلى صحراء العطش
انشرح قلبها، رأته يملأ البراح أمامها
وراحت تحملق من جديد نحو المشرق
ورجعت إليه، هو يحمل المعول.
بدا قلبها حراً بين صدرها المطوق بالشجن
ورأت وجهها الشاحب فى صفحة الماء. يشرق بالبهجة.

إشارات

عبد السلام العجيلى

فى أوائل شهر إبريل الماضى توفى الأديب العربى السورى الكبير الدكتور عبد السلام العجيلى بعد أن تجاوز الثمانين وقد توفى العجيلى فى مدينته التى كان عاشقا لها ولم يبتعد عنها طيلة حياته إلا إذا كان مضطرا إلى ذلك، وهى مدينة «الرقة» على نهر الفرات بالقرب من «حلب» التى كان يحبها هارون الرشيد، وكان يجعل منها مصيفا له عندما تكون الأمور هادئة فى امبراطوريته العربية الواسعة، ولا تكون هناك حروب أو صراعات وبسبب هارون الرشيد وحبه لمدينة «الرقة» ، أصبحت هذه المدينة مشهورة ومعروفة فى التاريخ العربى القديم أما فى النصف الثانى من القرن العشرين فلا أبالغ إذا قلت إن شهرة مدينة «الرقة» إنما يعود الفضل فيها إلى عبد السلام العجيلى الذى ارتبط بها ارتباطا وثيقا، وأصبح اسمها مقترنا باسمه، ولم يكن من الصعب على أى صديق من أصدقاء العجيلى، وأنا منهم، أن نراسله على عنوان بسيط جدا هو «سوريا - الرقة - الدكتور عبد السلام العجيلى» فقد كان العجيلى عنوان مدينته أكثر مما كانت المدينة عنوانا له بل إننى أزعم أكثر من ذلك أنه كان بالإمكان أن يراسله من يشاء بعنوان هو «سوريا - الدكتور عبد السلام العجيلى» وتصل إليه الرسالة فى وقتها المناسب ودون أى تأخير .. فقد كان العيجلى معروفا للجميع فى سوريا.. البعض يعرفونه كطبيب والبعض يعرفونه كأديب، وآخرون يعرفونه كوزير سابق كان مثالا عاليا فى الأمانة والوطنية والإخلاص فى خدمة الناس.

كان عبد السلام العجيلى طبيبا ماهرا وناجحا وقد حرص طيلة حياته على ألا يحترف «الأدب» وأصر على الاستمرار فى عمله الذى أتقنه وأحبه وهو الطب، وقد وصلت شهرته كطبيب فى مدينته «الرقة» وما حولها إلى درجة واسعة من الانتشار، فكان الناس يقصدونه ويحبونه ويثقون به، وقد أضاف إلى سمعته الطبية العالية سمعة إنسانية زادت من حب الناس له والتفاهم حوله، فقد كان يعالج الفقراء مجانا، ولا يتردد فى شراء الأدوية لهم عندما يشعر بما حثهم إلى ذلك وهو هنا يذكرنا بشخصية أديب روسيا الإنسانى الكبير «تشيكوف» الذى كان طبيبا يحرص على معالجة الفقراء من أبناء شعبه ويبذل فى سبيل ذلك جهدا كبيرا متواصلا، حتى لقد قال أحد الفلاحين الروس عندما سمع بموت تشيكوف سنة ١٩٠٤ وهو فى الرابعة والأربعين: «.. لقد قتلناه لأننا أجهدناه فى علاجنا والبحث لنا عن الدواء والشفاء».

والحق أن العجيلى كان نسخة عربية من إنسانية «تشكيوف».

كان عبد السلام العجيلى أديباً موهوباً وقد كتب الشعر والقصة القصيرة والرواية، وكان من كبار المبدعين فى «فن المقال» ومقالاته هى «فن» لا يقل فى أدائه وبنائه «القصة أو القصيدة». وبصورة عامة فقد ترك العجيلى وراءه ثروة غزيرة من الأدب الممتع الرفيع فى مختلف ألوانه وأشكاله ووصلت أعماله إلى ما يزيد على عشرين كتابا كلها من أصدق الأدب وأجمله.

وفى إشارة سريعة لابد من القول بأن العجيلى كان كاتبا ساخرا من الدرجة الأولي، وما من مرة قرأت له إلا وابتسمت، حتى لو كان الموضوع الذى يعالجه فى الأصل موضوعاً حزيناً وإذا كان العجيلى قد رحل، فإن وجهه الذكى الباسم العزب الساخر لم يزل يلوح أمامى وكأنه مايزال حيا بيننا ولايزال يفيض علينا بأنواره ويأخذنا فى أحضانه بحنانه ودفئه الجميل.

رجاء النقاش

أدب ونقد

عدد سبتمبر



أدب ونقد

عدد سبتمبر

ملف

المبعدون ومفاوضات السلام المزعوم

تقدم الشعوب العربية رهن بالتخلص من السيطرة الأمريكية

طاهر البدرى

نحن نؤمن بأن تقدم الشعوب العربية جميعاً بما فيها بل وفى مقدمتها وطننا مصر، يرتبط ارتباطا لا إنفصام به، بالقضاء على الكيان العنصرى الصهيونى إسرائيل، بصفتها أداة وقاعدة للاستعمار الأمريكى فى فلسطين، ومن ثم إقامة الدولة الفلسطينية الديمقراطية لكل الفلسطينيين مسلمين ومسيحيين ويهودا.

إن إسرائيل التى خلقت بمقتضى قرار استعمارى صادر عن الأمم المتحدة عام ٤٧، وبصفتها الحقيقية أو الفعلية كأداة للاستعماريين الأمريكيين، وهذا هو يقيننا الثابت – لها مهمة أو دور واحد فقط لا غير هو ضرب الشعوب العربية وشق الدول العربية وتقسيمها وإخضاعها لحساب أمريكا، لكى تبقى أمريكا مسيطرة على منابع البترول العربية تستنزفها وتنهبها لصالح الاحتكارات الأمريكية الكبري.

ولذلك تعلن أمريكا دائما وفى صفاقة الاستعماريين المعهودة – طالما لم تجد من الشعوب العربية من يردعها – أنها ستحافظ دائماً على تفوق

إسرائيل عسكريا على الدول العربية مجتمعة . وفى يقيننا أنه لا يوجد شيء اسمه إسرائيل إلا بالاسم فقط، وإنما هى القاعدة الستعمارية الأمريكية فى فلسطين المسماه «إسرائيل».

ومنذ إنشائها فى ٤٨ وهى تشن حروبا مستمرة على الدول العربية، تكون نتيجتها التوسع المستمر فى حدودها وخاصة بعد حرب ٦٧، ومن ثم تجاوزت بكثير حتى الحدود التى رسمها لها قرار التقسيم الاستعماري.

لقد سبق لنا فى افتتاحية العدد الأول من «الحقيقة» أن كتبنا «إن أرض فلسطين الصغيرة والعزيزة على قلوبنا جميعا ببياراتها وبرتقالها ومقدساتها لدى المسلمين والمسيحيين واليهود، ليست هى هدف الاستعمار الأمريكى مطلقاً، إنما هى نقطة إرتكاز ووثوب لتفتيت وضرب الشعوب العربية وفى مقدمتها مصر، من أجل بترولها ومواردها وأسواقها. وأى محاولة للفصل بين كفاح الشعب الفلسطينى وباقى الشعوب العربية، وبين كفاح الشعب المصري، إنما هو عزل الشعب المصرى على حلفائه، بل أشقائه الطبيعيين، للإنفراد به، ثم ضربه مرة أخرى، واتباع أخوته العرب به. لعبة الاستعماريين القدامي، فرق تسد، يلعبها من جديد الاستعماريون الجدد الأمريكان وأداتهم العنصرية إسرائيل. ولهذه الأسباب وضعنا هدف القضاء على إسرائيل فى صدر أهداف «الحقيقة» الخمسة منذ صدورها فى فبراير ١٩٨٠، واستمر النص عليه فى كل إعداد «الحقيقة» بلا استثناء منذ ذلك التاريخ.

لقد تغيرت الظروف كثيرا خلال حقبة زرع هذا الكيان العنصرى الاستعمارى فى أرضنا دون أن تتوقف عن التغير. إلا أن الطبيعة الاستعمارية العدوانية للاحتكارية الأمريكية المعادية للشعوب وخاصة الشعوب العربية كذلك الطبيعة العنصرية العدوانية لأداتها إسرائيل لن تتغير إلا إلى الأسوء. ومن ثم فإن أهدافنا الوطنية التى تتلخص فى هزيمة الاستعماريين الأمريكيين وأية ذلك القضاء على أداتهم تلك، لم تتغير بالتالى.

إن الحكومات العربية وهى فى معظمها حكومات برجوازية ودكتاتورية، أو حتى أنظمة ما قبل الرأسمالية، متناقضة مع الاحتكارية الأمريكية ، ومن ثم فقد خاضت

حروبا كثيرة مع إسرائيل فرضتها الطبيعة العدوانية للاستعمار الأمريكى وأداته العنصرية إسرائيل، انتصرات إسرائيل فيها جميعا، لأن الحكومات العربية تتبع استراتيجية خاطئة ، لأنها استراتيجية لا تعتمد على شعوبها وإنما على جيوشها فقط، وهى فى معظمها أما جيوش مهلهلة أو تفتقر إلى السلاح أو إلى كليهما معا وذلك فى مواجهة أداة أمريكية مجهزة تجهيزا حديثا جدا ومعدة إعدادا جيدا وتعرف ظروفها عدوها جيدا وتعرف مدى افتقاره إلى أهم مقومات النصر وهى المشاركة الشعبية الفعالية والكاملة.

ولأن التناقض مع أمريكا وإداتها إسرائيل دائم إلى أن يقضى على الأخيرة وتهزم الأولى فستدخل الدول العربية فى حروب كثيرة مع إسرائيل لن تتغير نتيجتها عن سابقاتها إلا أذا تغيرت استراتيجية الدول العربية تغيرا جذريا.

ولذلك نادينا منذ أكثر من ربع قرن باعتماد استراتيجية جديدة تبنى على أساس دعامتين: شعب مسلح وجيش وطنى قوى وتعتمد أسلوب الحرب الشعبية الطويلة الأمد وهو الأسلوب الوحيد الذى تتمكن به شعوبنا من هزيمة عدوها الأكبر الاستعماريين الأمريكيين وتقضى على أداتهم العنصرية إسرائيل.

وأسلوب الحرب الشعبية الطويلة الأمد يتطلب إنشاء جبهات وطنية عربية واسعة بغض النظر عن اختلاف أساليب الحكم فى الدول العربية المختلفة بسبب تباين تطورها كما يتطلب جبهة عالمية مساندة لعزل أمريكا إلى أقصى درجة ممكنة حتى عن أقرب حلفائها.

على أن يكون مفهوما أن الكفاح الشعبى وليس المساندة من قبل أى حلفاء أو أصدقاء أيا كانت نواياهم هو الأساس فى الأنتصار على العدو.

فالبرغم من أن الاتحاد السوفيتى السابق كان قد غير موقفه من إسرائيل جزئيا بعد العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ عنه فى ٤٧، وأخذ فى مساندة الدول العربية فى صراعها ضد إسرائيل ومدها بالسلاح والمعونات الاقتصادية والسياسية، والتى كلفت الشعوب السوفيتية الكثير والكثير جدا من المال، إلا أن هذه المساندة والتى أمتدت قرابة ثلث قرن، لم تأت إلا بالمزيد من خسارة الزرض العربية لصالح إسرائيل، فضلا

عن ألوف الشهداء والخسائر المادية والاقتصادية للعرب وذلك لسببين:
١) إن هذه المساندة سواء العسكرية أو الاقتصادية أو السياسية كانت مبنية على أساس سياسى خاطئ وهو الاعتراف بإسرائيل ذاتها.
٢) وهو المهم وهو القضية المحورية فى نضال شعوبنا . كانت تقدم الحكومات انقلابية ودكتاتورية تخشى شعوبها على حقوقها من حكامها الطغاة، ومن ثم اعتبرت هذه الحكومات أن مساندة الاتحاد السوفيتى لها، يمكن أن تكون بديلاً عن كفاح الشعوب العربية ضد أمريكا وأداتها إسرائيل.
ومن ثم فقد كانت النتيجة الحتمية هى هزيمة هذه الحكومات فى جميع الحروب التى شنتها عليها إسرائيل.
ورغم كل هذه النواقص فى كفاح الشعوب العربية ضد أمريكا وإسرائيل، فإن الطبيعة الاستعمارية لإسرائيل كأداة لأمريكا وعدوانها المستمر على الشعوب العربية وممارساتها القمعية الإجرامية للشعب الفلسطينى فى نضاله ضد الاحتلال، كل هذا فضحها فى المجال العالمى وخاصة بعد حرب ٧٣ التى أبلت فيها الجيوش المصرية والسورية بلاء حسنا والتى ساندتها فيها قوات من معظم الدول العربية وأتخذت الأمم المتحدة قرارها التاريخى فى عام ١٩٧٥ وبأغلبية ساحقة (١٣٥) بمساواة الصهيونية بالعنصرية.
فى خلال تلك الحرب المجيدة اصطفت الدول العربية فى معظمها خلف مصر وسوريا واشتركت حتى دولة كالكويت لا يزيد عدد سكانها عن ربع مليون فى المعارك فى الجبهتين المصرية والسورية وشارك العراق بجيش كامل لولاه لوقعت دمشق فى أيدى الإسرائيليين وأبلى المغاربة وغيرهم وغيرهم وغيرهم من ايات البطولة الشىء الكثير الذى بهر العالم كله ومن ثم قطعت الكثرة الكاثرة من دول أفريقيا علاقاتها بإسرائيل وفشلت سياسات أمريكا مؤقتا فى فرض إسرائيل على العالم.
إلا أن خضوع السادات بالكامل لأمريكا، التى بدت مقدماته خلال حرب ٧٣ نفسها وهو الخضوع الذى هو النتيجة الحتمية لاستراتيجية الخاطئة التى قامت على أساسها حرب ٧٣ أدى به إلى إقراره بالاستسلام لإسرائيل ورحلته إليها التى هى

على حد قول المثل الصعيدى «حمل كفنه لإسرائيل رمزا للخضوع» ومن ثم عقد اتفاقات «كامب ديفيد» والصلح المشين مع إسرائيل (يراجع قول السادات: كسينجر قال لى إذا صفيت الثغرة فإن البنتاجون سيضربك، وأنا غير مستعد لمحاربة أمريكا).

وبمقتضى معاهدة السلام المزعوم بين مصر وإسرائيل فإن سيناء منزوعة السلاح ومحتلة من قبل القوات الأمريكية المسماه من باب التضليل القوات متعددة الجنسيات وحق المرور فى قناة السويس للسفن الإسرائيلية، وبيع حصص من البترول المصرى بسعر خاص لإسرائيل حتى خلال الغزو الإسرائيلى للبنان عام ٨٢ إلخ إلخ من الشروط المذلة لمصر.

لقد جعلت معاهدة السلام المزعومة تلك - وأولى بها أن تسمى معاهدة الاستسلام - جعلت من مصر تابعة لأمريكا واليوم يقتل الإسرائيليون بمنتهى الوحشية والإجرام كل يوم الفلسطينيين ويركزون على قتل الأطفال وحتى عبر السلك الشائك فى رفح الذى يقسم المدينة إلى قسم مصرى وقسم فلسطيني. ولسان حال الإسرائيليين يقول لنا: «نحن نقتل الفلسطينيين أمام أعينكم أيها المصريون، ولا تستطيعون أن تنطقوا حرفا واحدا أنكم أيضاً أسرى كامب ديفيد».

لقد جعل هذا الصلح المشنى الذى أبرمته مصر فى كامب ديفيد، جعل الدول العربية التى اصطفت خلف مصر فى حرب ٧٣، جعلها، تتخلى عن الحكومة المصرية، بل وأن تقتتل فيما بينها تبعا لمؤامرات أمريكا.

ومنذ حرب ٧٣ حتى الآن ورغم «صلح»« كامب ديفيد» مع إسرائيل وأن العدو الأمريكى لا يتوقف، لا عن الحرب المباشرة ضد الشعوب ، ولا عن إذكاء الخلافات الداخلية فيها، ولا عن تعريب الصراع ليصبح عربيا عربيا، منذ ذلك الوقت ونحن نشهد ونعانى من :

١ - الغزو الإسرائيلى للبنان عام ٨٢.

٢ - الحرب الأهلية فى لبنان التى استمرت خمسة عشر عاما

٣ - الحرب فى الصحراء الغربية بين المغرب والبوليساريو

٤ – ضرب تونس

٥ – ضرب ليبيا

٦ – ضرب المفاعل الذرى فى العراق

٧ – الحرب العراقية الإيرانية التى أشعلها الخائن صدام حسين ضد إيران واستمرت ثمانية أعوام وكلفت الشعبين الشقيقين مئات الألوف من الشهداء وبلايين الدولارات.

٨ – الغزو الإجرامى لصدام حسين للكويت وما نتج عنه إنقسام الدول العربية ومحاربتها بعضها بعضا، فضلا عن الخسائر الهائلة التى لحقت بها جميعا، وما اتخذته أمريكا من خطوات فعلية لتقسيم العراق، ولا يخفى الدور الأمريكى فى دفع صدام الخائن الأكبر لبدء هذه الحرب مثلها مثل سابقتها مع إيران.

٩ – الصومال والصراعات التى أعقبت طرد زياد برى الذى سبق أن دفعته أمريكا لمحاربة أثيوبيا، وهى الصراعات التى أدت إلى احتلال القوات الأمريكية للصومال باسم عملية استعادة أمل وهو أمل استعمارى كاذب.

١٠ – الانقلاب الإجرامى للبشير فى السودان ليوقف عملية المصالحة فى السودان التى كان مقررا البدأ فى مفاوضاتها قبل يومين من إنقلابه، ولكى يستمر فى الحرب فى الجنوب، وهو ما يفتح الباب لأمريكا للسيطرة على جنوب السودان (تصريح هيرمان كوهين مساعد وزير الخارجية الأمريكية للشئون الأفريقية أمام الكونجرس عن إنشاء مناطق آمنة فى جنوب السودان مثل التى أقامتها أمريكا فى شمال العراق وجنوبه).

هكذا أحاط الأمريكيون بشريان البترول من خليج هرمز فى الشمال بفضل حروب صدام فى الشرق، وبالقرن الإفريقى بفضل زياد برى وخلفاؤه وبجنوب السودان بفضل عميلهم البشير.

هكذا يأخذ الأمريكيون برقبة مصر من جميع الجهات تقريبا سواء مباشرة عن طريق إسرائيل أو عن طريق عملائهم صدام حسين والبشير.

ترى هل تنتبه الحكومة المصرية والأحزاب المصرية والقوى السياسية الأخرى إلى

الكماشة التى تمسك برقابنا.

وهل يفيق الوطنيون فى حزب العمل لما يحكيه لهم عادل حسين المدافع الأول عن كل الخونة من الطغاة الإنقلابيين أمثال البشير وصدام أبرز وأخطر عملاء أمريكا فى بلاد العرب.

لقد قاسى الشعب الفلسطينى الكثير من الحكومات العربية العاجزة ومن عملاء أمريكا بل وقاسى أيضا من أخطاء قادته الذين ساندوا الخائن صدام وقبلوا نتيجة هذه المساندة بالدخول فى مؤتمر مدريد الاستعمارى ولكن الشعوب لا تستسلم لمجرد أن قاداتها قد استسلموا أو أخطؤا فقد قامت الانتفاضة الفلسطينية منذ ديسمبر ١٩٨٨ واستمرت لخمس سنوات متتالية رغم هذا العجز وتلك الخيانات وبرغم الوحشية الإسرائيلية التى هزت ضمير العالم كله لذلك كان لابد لأمريكا فى مواجهة الانتفاضة وبعد أن عجزت حتى جريمة صدام عن إيقافها كان لابد لها أى لأمريكا من أن تغير تكتيكاتها فخططت لقيام مؤتمر مدريد على نفس الأسس الاستعمارية التى تضمن لها ولأداتها إسرائيل هدنة لإلتقاط الأنفاس فى معركتها ضد الانتفاضة الباسلة: فهما مستمران فى بناء المستوطنات فى الأراضى الفلسطينية المحتلة فى الضفة والقطاع بل وفى الجولان والجنوب اللبنانى ليس فقط قبل انعقاد المؤتمر بل حتى بعد أن بدأ المؤتمر وخلال مفاوضات السلام الموهوم وذلك لاستيعاب مئات الألوف من المهاجرين السوفييت ومن نجحت أمريكا فى إلغاء قرار الأمم المتحدة الصادر فى ١٩٧٥ المشار إليه. بل وبأغلبية ساحقة تماثل الأغلبية التى صدر بها.

والمخجل والضار بشعوبنا العربية فى مواقف الحكومات العربية وبعض أحزابها أنها استبدلت معركة تحرير شعوبنا من نير الاستعمار الأمريكى الإسرائيلي، بالسياسة الأمريكية الديماجوجية التى يسميها الأمريكان تضليلا، وخداعا، وكذبا، أنها عملية سلام.

أن أهداف أمريكا من مؤتمر مدريد الاستعمارى والتى سبق أن كتبنا عنها فى بياننا عن ذلك المؤتمر وهى: -

١ - وقف الانتفاضة الفلسطينية

٢ – تبيض وجه العدو الأمريكي، وأظهاره كما لو كان قوة للسلام وليس للعدوان خاصة بعد أن انكشف دور أمريكا الاستعمكارى لدى الشعوب العربية، نتيجة زيادة وعى شعوبنا أثر حرب الخليج وتبينها أن أمريكا هى العدو الأصيل لشعوبنا، وأن إسرائيل ما هى إلا مجرد أداة لهذا العدو.

٣ – محاولة أمريكا التغطية على الحكام العرب للهروب من مسئولياتهم تجاه شعوبنا المبتلاه بالعدو الأمريكى الإسرائيلى، إذ أستأسدوا مع أمريكا ضد صدام بينما تخاذلوا أمام إسرائيل.

٤ – تأكيد الهيمنة الإسرائيلية – مع أنها هيمنة التابع – على الدول العربية، وإذلالها وذلك لإعطاء الفرصة لإسرائيل لجلب المزيد من المستوطنين اليهود الجدد، وتوطينهم فى الأرض المحتلة، لمتابعة تنفيذ مخططهم، «من النيل إلى الفرات».

٥ – بعد فشل المؤتمر – ومن المؤكد أنه سيفشل – التمهيد لمعركة جديدة ضد الدول العربية ، تكون إسرائيل ، وقد استوعبت مئات الألوف من المهاجرين، فضلا عن أحدث الأسلحة الأمريكية فى حرب الخليج، قد استعدت لها مقدما، وتستقطع إسرائيل عن طريقها، المزيد من الأرض العربية وتقتل وتشرد المزيد من أبنائنا».

«ضد مؤتمر مدريد واشنطون موسكو الأمريكى الاستعمارى» ١٩٩٢/١/٢٠

وحينما وصل المؤتمر إلى طريق مسدود، كما أراد الأمريكيون وإسرائيل وكما توقعنا فى بياننا سالف الذكر، وازداد تهافت الدول العربية وفقدانها للكرامة، غيرت أمريكا قليلا من تكتيكاتها وأمرت إسرائيل بطرد أربعمائة (هكذا مرة واحدة؟!) من الفلسطينيين من ديارهم مخالفة بذلك جميع المعاهدات الدولية (اتفاقية جنيف الرابعة لضمان أمن السكان فى البلدان الواقعة تحت الاحتلال) وتصورت أن هذا الصرد بالإضافة إلى عجز الدول العربية كفيلان بوأد الانتفاضة وهو الهدف الرئيسى للعدو الأمريكى الصهيونى منذ بدأت الانتفاضة.

إن الحجة التى يقدمها الإسرائيليون لهذا الطرد أن المبعدين هم من أنصار حماس وهذا بالقطع كذب فأبطال الانتفاضة هم كل أبناء الشعب الفلسطينى سواء كانوا من حماس أم لم يكونوا.

إلا أن كل تاكتيكات أمريكا وإسرائيل المتغيرة والمتعددة لم تغير من صمود وإصرار الشعب الفلسطينى على تحقيق أهدافه المشروعة رغم كل العذابات والتضحيات التى يقدمها، ومن ثم وقعت إسرائيل فى الفخ الذى ظنت أنها تنصبه للفلسطينيين بطرد المبعدين واستمرت الانتفاضة قائمة.

وتعمل أمريكا عن طريق إسرائيل لإنهاء هذه التمثيلية المشتركة لهما لمؤتمر مدريد وهما اللذان ألقاه وذلك بخلق قضية المبعدين بعد أن فشلا فى إيقاف الانتفاضة وتحميل الفلسطينيين أو العرب مسئولية فشله إلى أن يبحثا عن تمثيلية أخرى من تكتيكاتهم التى لا تخدع غير العرب.

ومن الجدير بالملاحظة أن محاولة تفريغ فلسطين من أبنائها وبهذا الحجم غير المسبوق (اللهم إلا إثر الهزائم الكبرى كما فى حرب ٤٨ وحرب ٦٨). إنما تمت عن حكومة ما يسمى كذبا بالحمائم، أى حزب العمل الإسرائيلى ورئيسه رابين، علما بأن حروب إسرائيل الأساسية تمت فى عهد حزب العمل باستثناء غزو لبنان وبذلك تفتضح أكذوبة ما يسمى بالحمائم والصقور. لأنهم جميعا من المرتزقة الصهاينة فى خدمة الاستعمار الأمريكى ولا أتمرون إلا بأمره وإنما يتبادلون الأدوار (شفويا فقط) للضحك على ذقون الحكام العرب.

هكذا سيفشل مؤتمر مدريد وتوابعه لأن التناقض الدائم بين العدو الأمريكى الإسرائيلى والشعوب العربية لن يحل إلا بهزيمة العدو الأمريكى الإسرائيلي.

ومن العجب أن يعلن «كريستوفر» وزير خارجية أمريكا عن أن بلاده قبلت أن تقوم بدور الشريك الكامل فى مفاوضات السلام المزعوم والشريك الكامل هذا هو أحد التعبيرات التى تتلاعب بها أمريكا بعقول الحكام العرب. فأمريكا ليست شريكا كاملا فحسب وإنما هى اللاعب الحقيقى خلف البرافان الإسرائيلى. ثم ما هو المقصود من هذا التعبير الغامض إلا زيادة بلبلة الشعوب العربية عن أهداف أمريكا العدوانية، وكلما أطلقت أمريكا شعارا أى شعار حتى ولو لم يكن له أى معنى أو حتى ولو كان يعنى الحط من أقدار الشعوب العربية، نجد الحكام العرب يهللون ويرقصون له.

ولنذكر كل من يدعى معاداته لإسرائيل ويتناسب العدو الأصيل أمريكا، أن جميع

الاتفاقيات التى عقدها العرب مع إسرائيل، إنما يتم الاتفاق عليها أولا مع أمريكا، حدث هذا فى تسوية فبراير مارس ١٩٥٧ بين عبد الناصر وإيزنهاور والتى بمقتضاها انسحب الإسرائيليين من قطاع غزة وسيناء (الانسحاب الأول للإسرائيليين من سيناء) مقابل التنازلات الأربعة التى قدمها عبد الناصر لأمريكا أو (إسرائيل) والتى أخفاها عن الشعب حتى الهزيمة الكبرى فى ١٩٦٧. كما حدث هذا فى اتفاقية «كامب ديفيد» بين السادات وكارتر التى أدت إلى الانسحاب الثانى لإسرائيل من سيناء فى ٨٢ ماقبل السلام مع إسرائيل وبشروط إسرائيل التى أشرنا إليها سابقا.

ألا يؤكد كل ذلك قولنا إنه لا يوجد شىء اسمه إسرائيل إلا بالاسم وأن الفاعل الأصيل أو المحرم الأصيل هو أمريكا.

يؤكد هذه الحقيقة أيضا أمر أمريكا لإسرائيل بعدم الرد على صواريخ سكود العراقية «الفشنك» حتى لا تتعرض خطة أمريكا للسيطرة على الخليج فى حربها القذرة ضد العراق لأى أخطار.

على أن الحقيقة المعلنة بألف طريق وطريق عن جوهر العلاقة بين إسرائيل وأمريكا هى اتفاقية الدفاع الاستراتيجى التى عقدتها أمريكا مع إسرائيل فى عهد ريجان لضمان التفوق الاستراتيجى الإسرائيلى على جميع الدول العربية.

فكيف تتفق هذه الاتفاقية وإدعاء أنصار أمريكا فى الوطن العربى بموقف «محايد» أو نزيه» لأمريكا بين العرب وإسرائيل.

وعلى كل مكابر يدافع عن مثل هذا الموقف المزعوم لأمريكا فيما يسمى تضليلا بالصراع العربى الإسرائيلى الذى هو فى حقيقته الصراع العربى الأمريكى المغلف بإسرائيل، عليه أن يفسر لنا لماذا تأتى أمريكا من على بعد آلاف الكيلو مترات من أوطاننا لتزرع فى أرضنا هذا السرطان الصهيونى الخبيث وترعاه وتثبته وتزوده بكل وسائل القتل والإبادة لشعوبنا العربية ليس فقط فى فلسطني، بل فى لبنان وأيضا فى مصر وسورريا (سيناء «مرتين» والجولان «حتى الآن) إلى أن يتمكن من دول عربية أخري.

وفى الوقت الذى تدعى فيه أمريكا كذبا أنها تدين الإرهاب وهى التى خلقته وزرعته فى كل أنحاء العالم، تتصل يجميع من تسميه هى بالفرق الإرهابية فى كل مكان فى أوطاننا ما يسمى بينها بالإسلامية وغيرها بهدف إثارة الفتن وتقسيم الشعوب وتأليب القوى السياسية على بعضها البعض من جميع الدول العربية سواء فى فلسطين أو فى مصر أو فى السودان.

وفى صفاقة المستعمرين المعهودة لا يجد السفير الأمريكى فى الأردن، مثلما لا يجد المتحدث الرسمى باسم الخارجية الأمريكية فى واشنطون، لا يجدون أى حرج فى الإعلان عن الاتصالات الأمريكية بما يسمونه هم الجماعات الإرهابية الإسلامية (صحيح اللى اختشوا ماتوا).

وترعى أمريكا وترتب الإنقلابات وتؤيد الطغاة والدكتاتوريين لتحطيم معنويات الشعوب العربية وإفلاسها اقتصاديا بسبب سياسات هؤلاء الطغاة ومغامراتهم، ثم تعمل على استبدالهم الواحد تلو الاخر بطغاة آخرين عندما يتضح لشعوبهم أفلاسهم ويستهلكون سياسيا تماما، بهدف استمرار سيطرتها على الدول العربية.

إن أمريكا التى تضخ بلايين الدولارات من بترول العرب سنويا فى أوردة وشرايين اقتصادها لا تجد بأسا، بل تراه من مصلحتها أن تخصص قطرة من هذه البلايين من أموال العرب لتدعيم قاعدتها الإسرائيلية وتزويدها بأضخم ترسانة حربية، أكبر من أى قاعدة عسكرية لها فى أنحاء العالم، وهو ما ينفخ فى غرور الإسرائيليين ويدفعهم إلى ارتكاب الفظائع ضد الفلسطينيين. فأمريكا هى أولا وأخيرا المسئولة عن جرائم إسرائيل.

ورغم التناقض بين أوروبا وأمريكا فى بعض النواحي، إلا أن دولا أوربية معينة تساعدها فى دورها الإجرامى هذا مثلما فعل وزراء الترويكا الأوروبية أخيرا فى فلسطين إذ صرحوا علنا بأن الفلسطينيين مسئولون جزئيا عن تصاعد العنف فى فلسطين وتناسوا المجرم الأصلى المحتل الإسرائيلي.

ومن ثم تكون تصريحات يوسف والى عن السوق العربية الإسرائيلية أو ما يسميه بالسوق الشرق أوسطية للتمويه على وجود إسرائيل، هذه التصريحات هى ضخ للماء

فى طاحونة الاستعماريين الأمريكيين الإسرائيليين.

ويوسف والى وهو يشغل منصب الأمين العام للحزب الحاكم، وهو حزب ليس له من صفات الحزب الحقيقى إلا اسمه وسينفض «مولده» فور تخلى رئيس الجمهورية عنه، وهو المسئول أيضا عن الخضوع للسياسة الأمريكية المفروضة على الزراعة المصرية والتى تفرض حظرا أمريكيا على زراعة القمح فى مصر لكى تظل مصر تمد يدها إلى أمريكا لاستجداء خبزها اليومى وهو الأمر الذى دعا مؤتمرا بنقابة المهندسين إلى المطالبة برفع هذا الحظر محذرا من أخطاره على شعبنا.

إن الوضع الاقتصادى فى مصر الذى يزداد تدهورا باستمرار وتزداد معه معاناة الجماهير الشعبية يوما بعد يوم لا يمكن فصله عن القضية الوطنية. ولذلك أثبتت الأيام عدم صدق إدعاءات الرئيس السابق أنور السادات بأن الصلح مع إسرائيل (وحقيقته الخضوع لأمريكا) سيؤدى إلى رفاهية الشعب. فقد ثبت العكس وأدى ذلك الاستسلام ومنذ ذلك اليوم إلى الإفقار المتزايد لشعبنا.

إننا نؤكد للرئيس مبارك - وقد سبق لنا أن كتبنا فى «الحقيقة» بشأن تمرد جنود الأمن المركزى، أن أمريكا كانت وراءه، وأن أمريكا ستستمر فى مؤاتمرتها ضد مصر، بل وضده شخصيا، مهما بدا من صداقة معسولة ولكنها مغشوشة مسمومة، تؤكد له أنه مهما حاول كسب رضاء أمريكا لبكى تكف أذاها عنه أو عن مصر أو عن فلسطين، فلن يحدث هذا مطلقا لأنه مخالف لطبيعة أمريكا الاستعمكارية.

وإذا كان الرئيس يتوقع أن يتم السلام بين العرب وإسرائيل فى أواخر هذا العام ولذا يلح على الأراف المشتركة فى مهزلة أو مأساة مؤتمر السلام المزعوم فى أن تستأنف المفاوضات فى أبريل طبقا لدعوة أمريكا وروسيا، فإننا على العكس نتوقع أن تكون أمريكا قد أعدت عدتها لضربة جديدة ضد العرب سواء عن طريق إسرائيل أو صدام أو غيرهما فى اسلودان أو فى فلسطين أو فى أى مكان من أرض العرب المنكوبة بقياداتها الفاشلة.

ولعل من المؤشرات على ما نقول، ليس التاريخ الأسود للاستعمار الأمريكى فى مصر، ولكن فيما يقومون به الآن من دعاية مكثفة عن عدم استقرار الأمنى فى مصر

سـواء عندهم فى أمـريكا أو فى أوروبا وهـو مـا أدى ويؤدى إلى ضـرب السـياحـة فى مصـر وإزدياد أحوالنا المعيشـية البـالغة السـؤد سـؤداً. وهم بقـيـادتهم لهذه الحـملة الدعـائية ضـد مصـر يعلمـون تمامـا ظروف مصـر الاقتـصادية ويهـدفون عمـدا إلى ازديادها سـوءاً فى الوقت الذى يؤون عـددا من قـادة التطرف والإرهاب والفـتنة الطائفية. هكذا يلعبون بجميع أوراقهم القذرة لضرب مصر.

ويرجف أنصـار أمريكا أنه بعد تحـول الاتحاد السـوفيتى السـابق من دولة اشتراكية إلى دولة روسـيـا الرأسـمـاليـة، وتسـيـر حكومـتـه الحـاليـة فى ركـاب المسـتـعـمـرين الأمـريكيين، يرجفون بأنه لم يعد هنـاك من نصير لشعوبنا وأن أمريكا أصـبحت القوة الكبرى الوحيدة فى العالم، وغير ذلك من ألوان التخويف والضليل لإرهاب شعوبنا.

ولكن أمـريكا هـى أكبـر بلد مـدين فى العـالـم، ولم تسـتطع حـتى مع تفـردها المزعـوم بالقوة العسكرية الأولى فى العالم على حد زعم مريديها وأنصارها أن تقهر الشعوب التى تملك إرادتها وتصـر على بقائها مسـتقلة حـتى ولو كانت دولا صـغـيـرة ككوبا وكوريا الشمالية وغيرها.

ولكن ما الحل لكى نواجه أمريكا وننتصر على مؤمراتها وعلى عملاءها وعلى أداتها إسرائيل؟

الحل الوحيد الذى لا حل غيره هو فى توحيد الشعب كله فى جبهة وطنية ديمقراطية توحيدا لابد أن يكون بالضرورة توحيدا اختياريا على أسـاس حريات سياسية كاملة لكى تستطيع كل طبقات الشعب وفئاته المختلفة أن تنظم نفسـهـا سياسياً بـحرية كاملة فى أحـزابها ومنظمـاتهـا الديمقـراطية ومن ثم تنتظم هـذه القوى السـيـاسـيـة المشكلة ديمقراطيـا جبـهة اخـتـيـارية تضـع فـى أولويات نضـالهـا التـصدى للعـدوان الأمـريكى الإسرائيلي.

وبدون فـهم أولويات المهام التى تواجه شعبنا فى هذه المرحلة الصـعبـة والدقيقـة من مـراحل نضـاله ضـد العـدو الأمـريكى الإسـرائيلي، وهمـا أسـاسـا القـضـيـة الوطنيـة والقضـيـة الديمقـراطية، دون فصل بينهمـا، لأنهمـا وجهـا عملة واحدة، يصبح السـعى للتصدى مثلا لظواهر الإرهاب والفتنة الطائفية والتعذيب عبثا لا طائل من ورائه.

ومنى يتصور أن المشكلةفى مصر هى فقط قضية الديمقراطية لما يترتب على غيابها من فساد وقهر وتعذيب وتدهور فى كل مناحى الحياة الاقتصادية والاجتماعية يجهل أن الاستعمار الأمريكى هو أيضا وراء غياب الديمقراطية والمحرض على الدكتاتورية مثله فى مصر مثله فى أى بلد فى العالم يبسط عليه هيمنته وقيمه الهابطة الإجرامية (لعل آخر دليل على قولنا هذا تأييد كلينتون لدكتاتورية يلتسن فى روسيا).

ومن ثم يخطئ البعض الذى ربما يكون من بينهم بعض أخلص العناصر الوطنية حين يفصلون بين الهدفين الأساسيين من أهداف شعبنا، الوطنية والديمقراطية، ويرقصون على نغمات المستعمر الأمريكى الإسرائيلى وهم لا يدرون.

ولذلك فإن البيان الصادر عن بعض الأحزاب والشخصيات العامة المنشور فى صحف الأربعاء ٣١ مارس الماضي، فضلا عن أنه استبعد بعض القوى السياسية، تجاهل كلية وهو الأهم العد الأساسى الأمريكى الإسرائيلى الذى هو بالقطع وراء ظاهرة الإرهاب والفتنة الطائفية، ويكاد يكون عملاؤه أيا كانت أسماءهم أو ما يدعونه لأنفسهم من صفات وراء التفجيرات الأخيرة التى استهدفت مصريين أبرياء مسلمين أو غير مسلمين.

إن هذا البيان كطبيب طلب إليه أن يعالج مريضا بالزائدة الدودية فاكتفى بالنظر إلى أعراض الالتهاب المعوى من ارتفاع درجة الحرارة أو القئ أو الإسهال وتوقف عندها ولم يع السبب الأصلى لهذه الأعراض فجاء تشخيصه خاطئا وقضى على مريضه (المثل هنا للمرحوم صلاح حافظ).

لقد عالج هذا البيان قضية قومية جزئية هى قضية الإرهاب فقط وتناسى أو لم يفهم المرض الأصلى أى القضية القومية الأساسية أى العدوان الأمريكى وإداته إسرائيل سبب الفقر والخراب فى مصر وكذلك سبب الإرهاب بل وتناسى حتى قضية الديمقراطية.

يقول الرئيس مبارك إن ظاهرة الإرهاب فى مصر ليست وقفا عليها، وإن الإرهاب ظاهرة عالمية وموجودة وعلى مستوى أكبرو فى انجلترا وغيرها من الدول الغربية، كما قال أيضاً إن وسائل الإعلام الغربية تبالغ كثيرا فى هذه الظاهرة.

ونحن نوافقه تماما فى هذا القول ولكن ما لم يقله ونحن نسأله عنه، إذا كان هذا هو رأيه، وهو رأى صحيح تماما فلماذا لا يخبرنا عن أسباب مبالغة وسائل الإعلام الغربية بالذات فى الحديث عن هذه الظاهرة. ونجيب نحن لأن الغرب يصدر إلينا هذه الظاهرة المتأصلة عنده، لزيادة مشاكلنا وإفقارنا وضربنا، وحينما نقول الغرب فإنما نعنى فى المقام الأول أمريكا وإذا كانت هذه الظاهرة موجودة بل وأشد منها فى دول الغرب كما يقول الرئيس، فلماذا لا يعالجونها كما نعالجها نحن بالقوانين سيئة السمعة التى اكتظت بها نظمنا التشريعية حتى اتخمت، ونجيب نحن بسبب غياب الديمقراطية عندنا منذ انقلاب يوليو.

وليست حرية الكلمة الجزئية التى يسمح بها الهامش الضيق من الحريات السياسية المتاحة منذ ٧١ ببديل عن ديمقراطية حقيقية، شرطها الأول والأساسي، حق تكوين الأحزاب بلا قيد ولا شرط وإجراء انتخابات حرة نزيهة بلا تزوير (حتى ولو فى دائرة واحدة) لكى تأتى بممثلين حقيقيين عن الشعب لهم صلاحيات حقيقية فى حكم البلاد لقد طبق لنا أن كتبنا مرارا فى الحقيقة حول هاتين القضيتين: القضية الوطنية والقضية الديمقراطية وفيما يختص بالأولى فإن إطارنا على توضيح حقيقة المشكلة الوطنية التى تواجه بلدنا وإصرارنا على الربط الكلى والدائم بين قضيتنا الوطنية والقضية الوطنية الفلسطينية ربطا عضويا، واعتبار مصر طرفا أصيلا، بل الطرف الأساسى الموجه ضده عدوانية الاستعمار الأمريكى الإسرائيلي، وأن فلسطين هى ، رغم المعاناة الهائلة التى تصب عليها، هى فقط الممر لهؤلاء الاستعماريين إلى بلادنا، إن إصرارنا هذا على توضيح هذا المفهوم الحقيقى السليم، حتى يعود إليه الجميع، هو الطريق الوحيد لتصحيح المسار الوطنى المصري، الذى اختل منذ اتفاقيات كامب ديفيد، لصالح ، ليس شعب فلسطين وحسب، بل لصالح الشعب المصرى أساسا.

وفيما يختص بقضية الديمقراطية فقد أكدنا مرارا فى «الحقيقة» وفى غيرها من المجالات، وأن مشكلة مصر هى مشكلة سياسية أى مشكلة الديمقراطية والحريات السياسية التى هى أساس قيام الجبهة الوطنية.

إن كفاحنا من أجل تحقيق الحريات السياسية للجميع، وحق الجميع فى إنشاء

أحزابهم المستقلة ومن أجل بناء جبهة وطنية حقيقية تبنى على أساس التحالف الاختيارى االحر لكل فريق فيها، بحيث تكون مرتكزا وأساسا لجبهة عربية وطنية قوية، وجبهة عالمية معادية للاستعمار، هو الطريق السليم الوحيد الذى يصل بشعبنا إلى طريق الرفاهية والرخاء.

فلنكافح إذن من أجل أن تتبنى جميع القوى السياسية فى مصر هذا الهدف النبيل.

ولنكافح من أجل أن تتقبل هذه القوى وتعترف، ببعضها البعض حتى تعود الحريات السياسية كاملة، وتزدهر وتزكو جميع الأفكار الوطنية على اختلافها وتنوعها، طالما يجمعها هدف واحد شريف ونبيل هو هزيمة الاستعمار الأمريكى والقضاء على أداته الإجرامية إسرائيل.

ولعله أن يكون للشعوب العربية، وفى المقدمة منها شعب مصر العظيم، شرف القضاء على الاستعمار الأمريكي، هذه الوصمة الأخيرة على جبن الإنسانية.

وعندما تتحرر شعوبنا، ستبدأ البشرية جمعاء فجر عهد جديد ومجيد، وهو عهد

شعر

إلى النقطة اللانهائية

شعر: كاميلايول إيده
ت: وليد الكبيسي

في نصف دار

نصف دار يخفينا في الليل
نصف أسرة
بنصف وجبة طعام
علي نصف مائدة

لي نصف فم
بنصف لسان أنادي به
ونصف حجاب أصمت خلفه

ذراع واحد أبحث بها
وألتقط بقايا الزجاج المكسور
من تحت أقدام أخي الصغير

قطعة من القلب
مرمية في الرمال
نصف الأفكار
احتمل بلعها مع الدم والرماد

أشرب حليب الليل الناعم
أنصت لأيقاع تنفس جديد
تحت كل صخرة

الشمس تستلقي علي الغبار
الفم والأصابع والعيون يعتريها الجفاف

الكلاب السائبة تأتي لتشرب الدموع
وتلحس الرماد من الأيادي

مع أمواتنا
نغوص ونغوص في الملح
وفي رياح العالم السفلي
التي تتنفس ذاكرة جماجم الموتي

نغوص إلي النقطة النهائية خلف العين
حيث الليلة المليئة بالنجوم تفتح ذراعيها
وتطوي الأحياء والأموات
في حضن النور

معاً

أنت الشمس في راحتي يداي
أكاد أحس بك بأطراف أصابعي

أحساسي بك ينتشر خلال ذراعي
ليبلغ قلبي
ويدور في جسدي

روحي تري نوراً
أصابعي تتعرف عليه ثانية في أجفانك
عندما تتنفس بهدوء

سبق لأدب ونقد أن قدمت في ديوانها الصغير، العدد ٢١٤ يونيه ٢٠٠٣ ترجمة للمجموعة الأولي للشاعرة كاميلا، وهي من الجيل المعاصر في الشعر الزويجي، حيث صدرت مجموعتها الأولي ١٩٩٧ وحظت بقبول واحتفاء من النقاد وجمهور القراء هناك ، وهذا مادعا مترجمنا وليد الكبيسي إلي نقلها للعربية، وقد خص بالترجمة أدب ونقد. وننشر هنا أحدث ما كتبت الشاعرة.

رأى

رمسيس لبيب وشواطئه البعيدة

طلعت رضوان

بدأ الأديب رمسيس لبيب (١٩٣٨) نشر قصصه القصيرة فى أواخر الستينيات من القرن العشرين فى الصحف والمجلات المصرية . وبعدها توالت أعماله الإبداعية فى مجالى القصة القصيرة والرواية: (الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب) قصص قصيرة عام ١٩٧٢، (هروب الطائر الأبيض) رواية عام ٧٦، (الأيام الخضراء) رواية ٧٧، (الجنون) قصص قصيرة ٧٩. (قمر أسمر فى الغربة) رواية ٨١ (الكاتب والصياد) رواية ٨٦، (الطرق على الباب الرمادى) قصص قصيرة ٨٨، (يحدث هذا المساء) رواية ١٩٩٨، (الراية الحمراء) رواية ٢٠٠٠ وأخيراً (ملامح الشواطئ البعيدة) الذى يضم المجموعات القصصية الثلاث المشار إليها عالية بالإضافة إلى مجموعة قصصية نشرت فى الصحف والمجلات المصرية ولم تصدر فى كتاب ، وهى المجموعة التى صور الكتاب باسمها. والكتب العشرة كلها صادرة عن دار نشر واحدة هى مكتبة الثقافة الجديدة بالإسكندرية.

والأديب رمسيس لبيب يكاد ينفرد بظاهرتين: واحدة فرضها على نفسه، والثانية طبقتها قواعد الثقافة السائدة فى مصر بعد يوليو ١٩٥٢ الأولى تتمثل فى آلية النشر: فإذا كان بعض الكتاب يلجأ إلى نشر كتاب أو كتابين طوال حياته الإبداعية على نفقته الخاصة، فإن الكاتب رمسيس لبيب نشر كل كتبه

العشرة على نفقته الخاصة (ست روايات وأربع مجموعات قصصية) الظاهرة الثانية: أن اهتمام النقاد المتخصصين فى النقد الأدبى بإبداع الأديب رمسيس لبيب لا يرقى إلى المستوى الذى يستحقه هذا الإبداع ، بل إن نقاداً محترفين لم يكتبوا عنه كلمة واحدة، فى حين كتبوا عن أعمال أدبية متواضعة وأحياناً ضعيفة المستوي، وبالرغم من ذلك أشادوا بأصحابها لأسباب يعلمها المتورطون فيها ولا تخفى على المغضوب عليهم والشامخين ولكنها فى كل الأحوال واحدة من مجموعة الظواهر المسكوت عنها فى حياتنا الثقافية.

.....

فى كتابه الأخير (ملاح الشواطئ البعيدة) الصادر عام ٢٠٠٥ ويضم أربع مجموعات قصصية يمكن استخلاص بعض الملامح الأساسية للفن القصصى عند الأديب رمسيس لبيب.

اللغة الفنية:

أعتقد أن أهم ملمح هو لغته الفنية التى تكاد تميزه، لدرجة أن القارئ المتابع لكل إبداعاته يستطيع أن يقول إن هذا أسلوب رمسيس لبيب، لو أن القصة غفل من اسم مبدعها. هذه اللغة الفنية نجدها حريصة على إضفاء الحس الشاعرى فى كل الحالات النفسية والعقلية للشخصيات فى الحزن والفرح، فى نشوة الشموخ والكبرياء وفى مرارة الذل والانكسار. وحتى وصفه للطبيعة وللكائنات الحية وللجماد لا يخلو من تلك الشاعرية.

فالبطل فى قصة (دفء الأيام المنسية) يمر بحالة اغتراب وجودى جعلته يفقد القدرة على تذكر أقرب الأشياء إلى الإنسان: بيته، لذلك تبدأ القصة (وهى على لسان البطل) وهو جالس على عتبة بيت غريب. والبرد إبر تنغرس فى لحمه، ومع ذلك يقول «الركية تتقد بداخلى» و«السماء بلعت نجومها» (ص١١) و«الشمس تنزف» ولأن البطل لا يرتاح

لشخص الطبيب وتشخيصه لحالته فإن «بسمته تسيل على معطفه الأبيض وترشح على نظارته» (ص١٢) وقصة (الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب) تبدأ بوصف الصراع بين الضوء والظلمة، ومن سيفوز فنقرأ أن «مسحوق الضوء ينتشر» وعندما تبهت الظلمة وتشف «تولد الظلال» (ص١٦) والكاتب يستعير الأوصاف الشائعة المتعارف عليها ليضعها فى سياقات أخرى حسب الحالة النفسية للشخصية. فإذا كان البشر هم الذين يستخدمون (الوشوشة) فإننا نجد أن الليل له وشوشاته ، وإذا كان (الزقزقة) صفة لأصوات العصافير فهى هنا صفة للتهامس، وإذا كان (الحفيف) صفة لصوت الشجر، فهو هنا صفة لصوت الطبل (ص١٧) والبطل فى قصة (الأعمى والكلاب المسعورة) عندما تكون حالته النفسية مع البهجة والتفاؤل بالمستقبل، فإنه يرى الكلمات على شفاه الأطفال وهى «تستحم فى دفء الشمس» (ص٢٣) وعندما يرى البطل حادثة قتل فى الترام دون أدنى مقاومة من الركاب، تتغير حالته النفسية فهو عندما يتوجه إلى قسم الشرطة للإبلاغ عن الحادثة فأنه يرى المبنى «متشحاً بالصمت، يسربله القمر بضوء بارد صفيق فيبدو كرخام القبور» وحتى الشرطى الواقف على الباب فهو يبدو «كدمية منتصبة ومسنودة على الحائط» وهذا الوصف يمهد للنتيجة التى ستصدم البطل، إذ وجد سلبية مطلقة فى قسم الشرطة وبالتالى فهو يصف المبنى بأنه «صنع من أيد غير بشرية، أيد تعادى النبض والرقص والنور» (ص٢٤) وتستمر الحالة الشعورية للبطل، عندما تسود السلبية واللامبالاة التى عبر عنها الكاتب تعبيراً رمزياً بالغ الدلالة حيث جعل قسم الشرطة يخلو من البشر المسئولين عن الأمن للمجتمع، ثم تتصاعد الحالة الشعورية للبطل عندما يرى خمسة رجال فيود أن يشركهم معه ويحكى لهم عن الدماء التى رآها تسيل من الرقبة المرتجفة فإذا بهم «يضاجعون الاسترخاء ويهيمون فى الأنفاس المخدرة ويقهقهون فى كسل» وعندما توسل إليهم «نظرت إليه عيون محنطة» (ص٢٥) ولأن القصة صرخة ضد القبح وفضح السلوك السلبى للناس الذين يستسلمون لهذا القبح، فإن البطل فى نهاية القصة يشاهد

«العناكب والزهور الذابلة فى مستنقع العفن» (ص٢٦) وإذا كان التثاؤب صفة بشرية، فإن الكاتب يجعل «المياه تتثاءب فى كسل عند السيقان الجافة) وحتى عندما يرمى البطل حبات الترمس فى المياه فإن «سطحها الراكد لا يتحرك» وهو وصف يتسق مع حالة البطل فى قصة (حدث فى منتصف الليل) الذى ينتهى به إحساسه العميق باليأس من الواقع الاجتماعى إلى الانتحار. وإذا كانت المياه تثاءبت فى القصة السابقة، فإن أشعة شمس الصباح الباكر أيضا تتثاءب فى بداية قصة (الأبيض الهادئ) ص٤٦ وهو وصف لصيق برسالة القصة التى تبدأ برجل نائم فى غيبوبة الموت على الرصيف أمام أحد المستشفيات، ومع ذلك لا أحد يهتم بأمره، رغم كثرة المترددين على المستشفى وتنتهى القصة بأن يوضع هذا الرجل فى صندوق الزبالة بواسطة كناس الحي.

فى قصة (مدينة المدن والحارس العجوز) مدينة لا يدخلها إلا المؤمنون بسياستها المطيعون لرئاساتها وبالتالى فهى محرمة على (واسع الفم) كناية عن القدرة على الكلام. ،محرمة على (واسع العينين) كناية عن القدرة على الرؤية. وهذه القصة التى كتبت عام ١٩٦٩ بالغة الدلالة على استخدام الكاتب للرمزية فى إسقاطه على الواقع وبلغة الفن. فإذا كان الرمز هنا لفضح بطش السلطة التى ترفض وتستبعد كل من له عينان مفتوحان، وقدرة على الكلام فإن سياسة البطش هذه انتهت (وبالأدق أدت) إلى احترام المدينة ولكن سياسة إقصاء الشرفاء (تسميهم القصة الناس الطيبين) تستمر إذ إن الحارس يرفض دخول المغضوب عليهم الطامحين للعدل، كى يساهموا فى إطفاء الحريق. وكان الكاتب موفقاً وهو يبدأ بحالة شعورية للراوى مفعمة بالأمل وفى نهاية القصة فإن حالته الشعورية تكون مغايرة تماماً.

فى البداية يقول الراوى منتشياً «يا حبيبتي. إذا رأيت عينى فى مراتع الأحلام تنكفئ، وكلمات الشوق على شفتى تختنق فلا تتعجبي. رحلتى كانت غريبة حلمت بالرياح الهوج تفتح الأبواب الموصدة. وأغنيتنا القديمة تطير تشيد المدن، فحملت زاد مسافر فقير وأعطيت وجهى (للشروق) (ص٥٤) أما النهاية حيث حريق المدينة، وحيث رفض

الدخول للمساعدة فى إطفاء الحريق، فإن الحالة الشعورية للراوى تكون على النقيض فيقول: «مدينتى يا حبيبتى كانت تلفظ الأنفاس. والسور ما عاد يضم قباباً أو مآذن. أصبح سوراً للخراب ومن يومها ولا أرى غير الدخان ولا أشم سوى الحريق فاعذرينى يا حبيبتى إذا رأيت عينى فى مراتع الأحلام تنكفئ وكلمات الشوق على شفتى تختنق»(ص٥٩).

وفى قصة (العين الثالثة) يستخدم الرمز ليسقطه على الواقع. والرمز هنا فى بحث البطل عن (عين ثالثة) يرى أنها من خصوصياته وفقدت منه. والرمز فى هذه القصة يوحى بأكثر من معنى. فهو المعادل الموضوعى للبحث عن الحقيقية، أو قد يكون الرغبة فى استرداد الحق كما فى الأسطورة المصرية التى نسجها أجدادنا عن صراع حورس لاسترداد عينه، وبعد أن استردها أهداها لأبيه الإله أوزير. أو قد تكون البحث عن الجذور، حيث يلجأ البطل إلى تمثال رمسيس ويحدثه عن عينه الثالثة المفقودة. أو قد تكون التمرد على الجذور فى لحظة من لحظات اليأس وذلك عندما لم يجد إجابة عند التمثال «فنظر إلى الفرعون بغيظ. تمنى ألف معول. أسرع إلى الطريق . أهداه الطريق حجراً ألقى به على الفرعون فأحدث خدشاً فى التاج» (٦٤) يوحى الرمز فى هذه القصة بكل هذه المعاني، ويترك الكاتب للقارئ حرية استخلاص المعنى العام لدلالة البحث عن الجذور وهو البحث الذى شغل الكثيرين من الكتاب بعد عار المأساة المروعة التى عانى منها المصريون بعد هزيمة بؤونة/ يونيو ١٩٦٧ (تاريخ كتابة القصة عام ٦٩) فى هذه القصة نجد أن اللغة المستخدمة لصيقة بالشخصية التى تعانى مرارة العجز وتعانى محنة البحث عن عين ثالثة تهديه طريق الخلاص من ذلك عندما يصف البطل حالته النفسية والعقلية فيقول «خبت فى عقلى النجوم. وقلبى أوشك أن يكون فحمة هامدة. بحثت عن أولادى فوجدتهم قطعاً من العجين الرخو بلا أفواه وبلا عيون. فتشت عن أحبائى فرأيتهم على أسفلت الطريق يهدهدون على بطونهم فئراناً متخمة. واستلقى آخرون فى الظل يستحلبون الأثداء الضامرة. جريت إلى الحقول فجابهتنى جماجم

غزة وعيون تأكلها الديدان. أطبقت على الظلمة فتشبثت بالكلمات حدقت فى جوف الحروف فلم أجد إلا الخواء» والأشجار تتحول إلى أفاعى والمياه تزيد الأحساس بالعطش بدلا من الارتواء (من ص ٦٠ - ٦٤).

وفى عام ١٩٧١ يكتب قصة (الكمان والعازف العجوز) وفيها نبوءة تسارع الانهيار، حيث يسود الفن الهابط ويتدنى الحس الجمالى وتكون الطبلة هى المطلوبة والمرغوبة ويكون (الكمان) محل سخرية واستهزاء وتكون النتيجة أن يشنق العازف العجوز نفسه ولكن تلميذه الشاب يواصل رحلة الفن الأصيل، ويزداد الأمل عندما يبزغ لهذا الشاب صبى صغير يطلب منه أن يعلمه العزف على الكمان. واللغة فى هذه القصة تتراوح من حالة إلى أخري. فالعازف العجوز قبل أن يصاب باليأس «يعانق الكمان فتخفق الأنغام خفقاً حانياً. والخفقات تنساب فى إيقاع راقص.

الأنغام وقع خطى رشيقة عذراء فى المروج الرحبة. تصعد الروابى وتهبط السفوح . تتفتح البراعم وتوقظ الطيور فى أعشاشها. الورود تتعانق . الطيور تزقزق وتطير لتغتسل فى قلب الصباح. الخفق يتقارب يتجمع فى موجات . تتابع الموجات انطلاقها ثم تذوب فى لحن سيال نقي. يطفو اللحن، يرف على وجه المروج. يتراقص فرحاً فى مهرجان النور» (ص٦٥) ولكن عندما ينصرف الناس عن سماع الموسيقى التى تخاطب الوجدان، فإن الفنان العجوز ينظر إلى البيوت فيراها (كتلا قائمة ، صماء، مغمضة العيون. بيوت جهمة ممسوحة الملامح» (ص٦٦) أما الشاب الذى تتلمذ على يد العازف العجوز فقد آمن برسالته وعقد العزم على تحقيق حلم أستاذه «أحلم بأن تلتف الجموع حولى وتشرئب العيون وتولد البسمات نقية» وهذا الشاب تنتابه لحظات يأس مثلما حدث مع أستاذه، عندما يطلب منه الناس ألحاناً غير الألحان التى يصنعها وجدانه، فى هذه اللحظة يفكر فى الهجرة والبحث عن مدينة أخرى «لكن قلبى لا يطاوعنى.. فأنغامى من صنع ليل هذه المدينة كما كان يقول العجوز بحق. بودى أن أكون وفياً لأنغامي، للأنغام التى غسلتنى وروت ظمئى» (ص٧١) والكاتب فى هذه القصة يلضم

الخيال بالواقع، إذ إن القارئ لها والمتابع للحركة الثقافية والفنية، لا يستطيع أن يفصل بين العازف والعجوز الذى يدور فى الشوارع والميادين، ليعمق إحساس الناس بالجمال وبين الفنان الجميل الراحل الشيخ إمام عيسي، فالأمل واحد، والتوجه واحد، والحلم واحد، والبؤس واحد، وإذا كانت نبوءة القصة فى انهيار الذائقة الفنية، وإذا كانت القصة زرعت الأمل فى جيلين (الشاب والصبى) فإن الواقع صرع الخيال وهزمه إذ ساد الفن الهابط ولم يعد للفن الأصيل من يدافع عنه ويتبناه.

فى قصة (الحصار فى صندوق مغلق) من مجموعة (الطرق على الباب الرمادي) يتعرض البطل للمطاردة من كائن مجهول الهوية يراه مثل «كتلة سوداء خرساء» وتستمر المطاردة أينما ذهب ولأن البطل يملك قلباً جسوراً نجده فى نهاية القصة يقرر «لابد أن أقاتله. شددت أعصابى واستجمعت بقية قواى، وضممت قبضتى واندفعت إليه» (ص١٥٥) لذلك كان الكاتب موفقاً عندما افتتح القصة بلغة فنية لصيقة بالشخصية تقترب من لغة الشعر المنثور. يقول البطل «فاضت أنهار الدفء بصدي، فاعدت قراءة القصيدة، رأيت الهواء الآسن فى قاع الصمت يرتجف، يجن، يتحول إلى ريح مكتسحة، عاصفة والأمواج الوادعة تصطخب وتتحدى الشواطئ وسيوف البرق تضوى وتطعن الظلمة.

أطلقت قلبى فى البروق والرعود، رقصت مع الرجال والنساء فى المطر، وأسرعت عارياً إلى الشمس فى مهرجان الشفق.. وددت أن أخلع ملابسى واستحم بضوء القمر» (ص١٥١).

وقصة (الفرح) تأخذ شكل المقاطع وكل مقطع يحمل عنواناً،و كل عنوان يؤدى إلى العنوان التالي:

فإذا كانت القصة تحمل اسم (الفرح) فإن المقطع الأول يحمل اسم (الكشف) والمقطع الثانى يحمل اسم (اللقاء) أما المقطع الثالث فهو (التوحد) والكاتب يتدرج بنا من مقطع إلى آخر فى فضاء رحب يدور حول العلاقات الإنسانية وأهمية تعميقها بين البشر،

ولذلك تكون النهاية هى تعانق الرجال «فى قلب الحقول التى بدأت تصحو، وتحت سماء عميقة الزرقة ينتشر فيها الضوء الزاحف من الشرق» (ص١٩٨) وإذا كانت هذه هى النهاية فى المقطع الأخير (التوحد) فكان من الطبيعى أن تكون اللغة فى المقطع الأول (الكشف) هكذا «يشيع الضوء فى البحر الرمادي. تكبر مروحة الزرقة فى البحر الرمادى» ويمشى البطل «فى الخلاء الرحب. تسبح عيناه وتستحمان فى النور» (ص١٩٣،١٩٤).

المبالغة فى اللغة الوصفية الشاعرية:

برغم أهمية اللغة الوصفية الشاعرية وقيمتها الجمالية ، خاصة عندما تكون لصيقة بالشخصية المأزومة وجدانياً وعاطفياً والمنشغلة بالأسئلة الكبرى عن فلسفة الوجود والعدل الاجتماعي، فإن هذه اللغة تشكل عبئاً على الإبداع عندما تطغى المبالغة على الإيجاز. ويذهب ظني إلى أن الأديب رمسيس لبيب – فى معظم قصصه ورواياته – عندما يجلس ليبدع فإنه يكون مشحوناً بمتعة صياغة فقرات كاملة ينحت فيها مفردات حالة أبطاله الشعورية، مثله مثل السباح الماهر الذى تسيطر عليه متعة واحدة هى السباحة إلى أبعد المسافات، غير ملتزم وغير مهتم بقانون السباحة وقانون البحر وأمواجه. وعندما يعود إلى الشاطئ يكون مجهداً لأنه بذل مجهوداً أضعاف أضعاف المطلوب.

البطل فى قصة (الطفل وعيون الليل) متهم بعشقه للرقص وللغناء وصناعة الجسور، فلا ينكر التهمة ويرد «سأصنع دوماً جسوراً من الخفقات ومن ذوب القلوب. وستبقى كلماتى زهوراً تتفتح فى النور. أما صديق الأغانى والبسمات، صديق الطيور والقمم الشماء والكائنات التى تشرق بسماتها دوماً» ولأن عدوه يريد أن يسلبه طفله، فإنه يرد «أنا أتهم عيون الجرزان المتلصصة والعيون التى تخنق الأطفال فى شفاه الرجال وعيونهم» (ص١٣٤) هذا المعنى البسيط العميق والذى يشكل الخط الرئيسى فى القصة

، أضعفه الإسهاب فى الأسلوب الوصفى الشاعرى الذى يحتل أغلب كلمات القصة التى شغلت خمس صفحات ونصف من القطع الكبير (من ص١٣١ - ١٣٦).

فى قصة (الجلاء) يشتد الصراع بين قوى الطبيعة ممثلة فى الرياح العاتية والجماد ممثلا فى البيوت التى تقاوم، فهى «تتنادى، تتقارب وتتماسك وتشكل سداً» ولكن الرياح تسخر منها وتهزمها. هذا الخط البسيط العميق الذى أنسن فيه الكاتب الطبيعة والجماد، إذ إن المبنى الذى شيد فى الخلاء منعزلا ومتباعداً عن المدينة وقف شامخاً ناصعاً. وحين تفسح له البيوت مكاناً بينها وتناديه ليئتنس بسحرها الودود يتناءى ويرنو إليها من علياء وبكبرياء مستخف» أما الرياح فهى ترقص رقصة انتصارها. تقيم مهرجان انتصارها. تضحك وتصفر فى فرح ظافر وأخيراً تعلن تمام فوزها ومهرولة ضاحكة تأخذ أسلابها وتنسحب» (من ص١٧٢ - ١٧٤) هذه اللغة الجميلة التى أنسنت الطبيعة والجماد، عندما طغت على القصة كلها. أدركت أنه كلما سادت اللغة الشاعرية كلما اقتربنا من النثر الشعرى الخالص وابتعدنا عن الفن القصصي. أما قصة (ملامح الشواطئ البعيدة) فهى عن البطل الذى يبحث عن حبيبته التى قد تكون حقيقة وقد تكون رمزاً «أبحث عنك، أجعل جبينك المضئ رايتى وشعرك الفاحم الطائر شراع مركبى وعينيك نوافذى على بحار لا تعرف الشواطئ» أيضاً فإن هذا الخط العميق البسيط يحنقه الاستطراد فى الوصف الشعرى الذى يشغل أغلب صفحات القصة كلها (من ص٢٤٧ - ٢٥٠).

الغموض الفنى:

الملمح السابق يقودنا إلى ملح آخر هو (الغموض الفنى) وأرى أن ثمة علاقة وثيقة تربط بين الاثنين، فالغموض الفنى كى يؤدى وظيفته الجمالية لابد له من مفاتيح (فنية) توحى وتومئ وتضئ وتومض للقارئ ببعض الضوء الذى يساعده على فهم المغزى المستغلق عليه. وبدون هذه المفاتيح فإن الغموض الفنى يؤثر بالسلب على عملية التلقى

والتفاعل مع العمل الإبداعي، وبالتالى ينزلق سريعاً من وجدان المتلقى ولا يترك أثراً، ثم تأتى المبالغة فى اللغة الوصفية الشاعرية لتضاعف من الاستغلاق خاصة أن مثلها مثل الحمل الزائد. هذا الغموض الفنى نجده فى قصة (فى الخلاء) حيث لا نعثر على أية مفاتيح تفك شفرة المغزى من الصراع بين الطبيعة والجماد، أو تفكك شفرة مغزى انتصار الطبيعة على الجماد، أو تفكك شفرة ذلك البناء الشامخ المعزول عن المدنية والمتعالى فى كبرياء. أو شفرة النهاية فى ذلك الطلل الخرب الوحيد المفقود العيون. وفى قصة (المرايا) نجد البطل يعانى من اختلاف وجهه مع اختلاف المرآة. ففى بيت صديقه رأى تجاعيد خفيفة حول الفم، وفى بيت ابنته الصغرى بدا وجهه أكثر حيوية ونضارة ولكن فى اليوم نفسه رأى وجهه فى مرآة بيت ابنته الكبرى شاحباً. وهكذا يظل البطل منشغلا بالتغيرات التى تحدث فى وجهه من مرآة لأخري. وفى لحظة يأس يحطم كل المرايا ثم يعود ليشترى غيرها. هذا الرمز العميق الذى ابتدعه الكاتب (تغير الوجه مع تغير المرايا) يظل مغلقاً، ولا يقدم الكاتب أية مفاتيح لحل شفرة الرمز، فمثلا لماذ كانت التجاعيد فى وجه البطل فى مرآة صديقه؟ هل مثلا لأن صديقه فى مرحلة من العمر متقدمة أو فى حالة صحية متردية؟ هذا مجرد افتراض، لأن القصة تخلو من أية معلومات عن عمر الصديق وحالته الصحية وكذلك ابنته الصغري: لماذا كان الوجه أكثر حيوية ونضارة فى مرآتها؟ هل لمجرد أنها الصغرى وبالتالى ينعكس وجهها النضر على وجه الأب؟ هذا مجرد افتراض هل لأن علاقته بابنته الصغرى علاقة حميمة؟ هذا أيضا افتراض لأن القصة لا توحى بأى شيء عن الافتراض الأول أو الافتراض الثاني.

ولماذا رأى وجهه شاحباً فى مرآة ابنته الكبرى؟ هل لأن علاقته بها علاقة بها شوائب ولا يحبها؟ هذا أيضاً افتراض لأن القصة تخلو من أية إضاءة تومئ إلى طبيعة العلاقة بينهما. وحتى عندما ذكر البطل «ساءت علاقتى بابنتى» فهى إشارة لا تدل على أى شيء، لأنه قالها رداً على ابنته الكبرى التى قالت له «دعك من المرايا يا أبى» وهكذا

نجد أن الغموض الفنى عندما يكون مستغلقاً يشكل عبئاً على الإبداع أما إذا كان الغموض محملاً بمفاتيح شفراته فهو تأكيد على وظيفته الجمالية. وإذا كانت الوردة لا تقول شيئاً بعينه، فإنها تحمل مكونات الكائن الحي، فلها لون محدد ورائحة مميزة.

العلاقة بين الواقع والخيال:

أعتقد أن الإبداع الذى يتغلغل فى وجدان المتلقى ويظل محفوراً داخله ولا يمحوه الزمن، هو الإبداع الذى ينطلق من الواقع ليصاغ برؤى الخيال وليس العكس. ويذهب ظنى إلى أن الأديب رمسيس لبيب بموهبته الإبداعية فى البناء والتشكيل القصصى والروائى، تسيطر عليه رؤى الخيال الجامح فى فضاءات لا نهائية، يبدأ منها ثم يهبط بها ليصيغ الواقع. وهذا المنحى إن كان يصلح فى الشعر والفلسفة فإنه فى القصة والرواية يظلم الواقع لأن الواقع يتكون من بشر فى صراعهم مع الطبيعة ومع السلطة الحاكمة ومع بعضهم البعض، أى أن الواقع هو الذى يضبطه الكاتب ويقبض عليه ثم يسلمه لرؤى الخيال لتعيد صياغته وتشكيله بلغة الفن والأديب رمسيس لبيب عندما ينطلق من الواقع فى بعض قصصه، ثم يترك للخيال الصياغة وإعادة التشكيل فإنه يكتب القصة المؤثرة فى الوجدان والتى يصعب نسيانها مثل قصة (الكمان وعازف العود) وقصة (حدث فى منتصف الليل) حيث الانتحار المبرر للبطل وقصة ا(الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب) حيث التعاطف مع البطل الذى يقاوم القبح المتمثل فى السلبية والجمود، وحيث التوتر فى العلاقة بينه وبين زوجته ثم الالتحام والتضامن بين الزوجين من جديد.

وقصة (كلمات فى ميدان الصمت) بمراعاة أن الرموز هنا تحمل شفرات حلها من الواقع، فالمرور متوقف تماما. والناس صاروا مثل التماثيل، ورجال المرور لا يجرؤ أحد على الأقتراب منه وسؤاله عن الموقف، وإشارات المرور تضئ بالأحمر والأخضر فى وقت واحد وفى كل الاتجاهات، وساعة الميدان متوقفة. أى أن الرموز هنا واضحة:

اجتماع العشوائية والفوضى وعدم التخطيط مع الجمود مع اللامبالاة مع عدم المقاومة مع الرضوخ والاستسلام لهذا الواقع الساكن الراكد. فالقصة هنا وإن كانت قد انطلقت من واقع يدركه القارئ ويعيشه، إلا أن رؤى الخيال شكلت هذا الواقع من جديد. ونكون (بلغة الفن) إزاء قصة بديعة تدين القبح وتدعو لمقاومته. وهذا هو دور الخيال: يستقبل الواقع، يهضمه (وقد يلفظه بعد ذلك كالجسد الذى يتمثل الغذاء ويلفظ نفايته) حتى يتمكن من صياغته برؤياه الخاصة ويعيد تشكيله من جديد. فالخيال له دور فعال فى العملية الإبداعية ولكن بشرط أن يدخل فى جدل مع الواقع وبحيث لا يكون صورة كربونية لهذا الواقع. وفى الوقت نفسه لا يكون شيئاً لا علاقة له بالواقع . يقول الكاتب الأرجنتينى بورخيس «إن أعظم ما يمتلكه الإنسان هو الخيال» أما ماركيز فيقول« الخيال هو فى تهيئة الواقع ليصبح فناً» وكتب أيضاً «الغرائبى يأخذنى ولا يبقى من الواقع إلا أرض القصة» والأديب رمسيس لبيب أثبت فى بعض قصصه القدرة على أن ينطلق من الواقع ثم يسلمه للخيال للصياغة ولإعادة التشكيل.

رسالة الأديب:

رغم اللغة الوصفية الشاعرية المغالى فيها أحياناً، ورغم الغموض الفنى المستغلق أحياناً، ورغم التحليق فى سماوات الخيال لإصطياد الرمز كبداية ومدخل للقصة، رغم كل ذلك فإن الأديب رمسيس لبيب له رسالة يدور حولها كل إبداعه القصصى والروائى. وهذه الرسالة هى تعميق الاحساس بالصراع الأبدى بين القبح والجمال: القبح فى سلوكيات البشر فى الاعتداء على حق الغير فى القتل وإهدار الدم، فى البلادة وإهدار الوقت فى كل ما يؤخر الرقى ويعيق تطور الإنسان إلى حياة أكثر بهجة وجمالا. وهذا المستوى عالجته قصص (الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب)، (الأعمى والكلاب المسعورة)، (كلمات فى ميدان الصمت)، (الأبيض الهادئ)، (مدينة المدن والحارس العجوز) (الكمان والعازف العجوز)، (السير ببطء)، (الصمت)، (العجوز

والسكين) فى هذه القصص تأكيد (بلغة الفن) على أن القهر الاجتماعى يؤدى إلى العنف، وأن هذا العنف يوجهه المطحونون ضد بعضهم البعض، وهو المعنى الذى عبر عنه الكاتب (توماس بن) عندما كتب «إن الفقر ليتحدى كل فضيلة وسلام، لأنه يورث صاحبه درجة من الانحطاط والتذمر تكتسح أمامها كل شئ(٢).

أما المستوى الثانى فى مواجهة القبح فى قصص رمسيس لبيب، فهو قبح سلطة الحكم الباطشة حيث يعالج الكاتب فى قصص (الجنون)، (فرحة الحدائق الصغيرة)، (عيون الحب)، (الأسود والرمادى والأبيض)، (ممنوعات) معاناة المعتقلين السياسيين وما تعرضوا له من تعذيب بدنى ونفسى وإذا كان التعذيب البدنى يزول أثره بعد فترة من التعذيب، فإن تعذيب النفس للنفس يستمر داخل ذات الإنسان ولا يمحوه الزمن مهما طال. وهى الخبرة التى أجادها ضباط التعذيب بامتياز فى معتقلات عبد الناصر حيث تم تدريبهم فى الولايات المتحدة الأمريكية(٢) لأنهم لم يكتفوا بالتعذيب البدني، وإنما استخدموا أحط أساليب التعذيب النفسى والمعنوى وأن النظام الناصرى «استباح ما لم يجرؤ الاستعمار على استباحته لنفسه، من أن كان الحكم للعدو الأجنبي، وليس للوطن المصرى(٣) بل إن التعذيب والتصعيد ضد القوى الوطنية وحتى ضد الماركسيين الذى أيدو عبد الناصر «بلغ آفاقاً تجاوزت بعض ما وصلت إليه المعتقلات النازية(٤) عن هذه المرحلة من تاريخ شعبنا المصري، وعن الجروح النفسية والعقلية التى استمرت بعد خروجهم من المعتقل، وحتى بعد اختفاء عبد الناصر إلى غير رجعة. صاغ الأديب رمسيس لبيب هذه المعاناة فى القصص المشار إليها والتى كتب بعضها عام ١٩٦٩، أى بعد خمس سنوات من خروجه هو شخصياً من معتقلات عبد الناصر فى آخر دفعة من الشيوعيين المفرج عنهم عام ١٩٦٤، بعد اعتقال معظمعم فى يناير ١٩٥٩.

يركز الكاتب (من خلال خبرته الخاصة) فى كل القصص التى تناولت حياة المعتقلين السياسيين على أهم اختبار تعرضوا له: استمرار الاعتقال وبالتالى استمرار التعذيب

واستمرار الحرمان من حضن الأولاد والزوجة والأصدقاء أو الخروج، أى الحرية، والثمن بسيط: ورقة يكتب فيها استنكاراً لمبادئه بل وإدانة لهذه المبادئ مع تعهد بعدم العمل بالسياسة مستقبلا كان الامتحان عسيرا وكانت لغة ضباط التعذيب من كلمتين معسولتين: وقع وأخرج.

وأحيانا: التوقيع والإفراج ماذا يفعل المعتقل السياسي، صاحب الرأى المستقل عندما يتعرض لهذا الامتحان؟ هل يوقع ويخرج أم يرفض التوقيع ويستمر الاعتقال؟ هل ينحاز لحريته الشخصية ضد مبادئه وأفكاره؟ وما قيمة الحرية الشخصية إذا كان الثمن إخصاء عقل الأنسان وقتل مشاعره كما أراد ضباط النظام؟ وتكون المعاناة أشد قسوة والامتحان أشد عسراً إذا وصل خطاب للمعتقل من زوجته تخبره فيه أنها باعت أثاث البيت ولم يبق إلا أن تبيع نفسها أو خطاب من الأولاد يهددون فيه آباءهم بالانتحار إن لم يوقعوا على ورقة المباحث ويخرجوا. وبعض المعتقلين أدركوا اللعبة القذرة وأن هذه الخطابات مكتوبة بمعرفة ضباط المباحث ، حتى لو كتبت بخط وتوقيع أصحابها. وآخرون ابتلعوا الطعم وانهاروا وصدقوا الأكذوبة وفى الحالتين ماذا يفعل المعتقل إزاء هذا الاختبار؟

وتعالج هذه القصص شكلا آخر من التعذيب النفسى وهو إجبار المناضل على التوقيع على ورقة يعترف فيها على زملائه بأنهم كذا وكذا لما يريد ضباط المباحث مقابل الإفراج عنه ماذا يفعل المعتقل فى هذا الموقف؟ هل يخون زملاءه مقابل حريته الشخصية المشوهة والتى سوف تلاحقه أبد الدهر؟ أم ينحاز لقيم العدل والسلوك البشرى المستقيم ويرفض التوقيع مفضلا استمرار اعتقاله على خيانة زملائه، أى خيانة ضميره؟

حول هذا المحور استطاع الكاتب أن يجسد الحيرة والقلق والتوتر ،وجميع المشاعر التى تعتمل فى وجدان وعقل الإنسان وهو يتعرض لهذا الاختبار العسير، حتى يحدد موقفه ويعلق قراره. وإذا كان المناضل الذى فضل استمرار اعتقاله على خيانة ضميره

وإنسـانيتـه (الغـدر بزملائه) أو على خيـانة مبـادئه (ورقـة الاستنكار لأفكاره) فإن مـوقفـه بسيط ودلالته واضـحة ولا يستطيع الفن القـصصـى تناول أزمته النفسـية إلا فى لحظات المخاض: المخاض الذى منه يولد قرار الانحياز لإنسانيته ولمبادئه. أما المناضل الذى وقع على ورقة الخيانة مقابل حريتـه، فهو الشـخصية التى يصنع منها الفن القصصى دراما تحول الإنسان فى لحظة: لحظة الضعف البشري، وهى اللحظة التى يختلف فيها البشـر مـهمـا اتفقت مـعتقداتهم وتقاربت أفكارهم وكان الأديب رمسيس لبيب موفقـاً عندمـا ركـز على هذه الشـخصـيـة وعلى تلك اللحظة: لحظة التـوقـيع التى ظلت تطارد المناضل فى صـحوه ومنامه فى عيون زوجتـه وأولاده وأصدقائه وضـحاياه من زمـلائه، اللحظة التى تحولت إلى سياط تجلده فى كل لحظات حياته بعد خروجه من المعتقل، حتى ليتمنى لو أن الزمن عاد به إلى الوراء، فيعيد تعديل السيناريو، ليختـار الاستمرار فى الاعـتـقـال على هذه المهانة على الحرية المشـوهة الشـائهـة والتى لا عـلاج لجـروح آلامها، وتكون هذه الجروح النفسية عميقة لا يمحوها مرور الزمن مثلها مثل قطع الأنف والأذن، إذا اكتشف المناضل أنه وقع ورقة خيانة الأصدقاء نتيجة خداع ضباط المباحث الذى قالوا له إن زملاءه اعترفوا بكذا وكذا وصدقهم، وهذا ما حدث مع بطل قصته (عيون الحب) عندما لامه المخبر العجوز على ضعفه وأخبره أن أحداً من زملائه لم ينطق بلفظ برغم بشاعة التعذيب «لحظتها أحس أنه تلقى طعنة مفاجئة أحس بأن رجولته قد امتهنت» (ص١٧٠).

أما البطل فى قصة (فرحة الحدائق الصغيرة) فرغم أنه يعلم أن أساليب التعذيب «بشعة، جلد، كى بالنار، خلع أظافر، إطلاق الكلاب المتوحشة» ورغم أنه يمر بلحظات الخوف والرعب الإنسانى إلا أنه يقرر عدم الاستسلام لرغبات جلاده ويرفض الاعتراف على زملائه أما سلاح المقاومة فهو كامن داخل وجدانه النقي، إذ بعد أن مرت لحظات الخوف قال لنفسه «فليفعلوا ما يشاءوا. سأبتسم رغم كل شىء».

وتنتهى القصة وهو يستقبل التحدى «ها هى أقدامهم تسرع. تقترب عجولة صارمة.

ها هو المفتاح يصطك بالباب. يزمجر فى قلبه الصدئ. الباب يفتح. الوجوه الحجرية. العيون باردة وعدوة . خلفها السراديب المظلمة. وداعاً يا حبيبتى . وداعاً يا أمل (٥) وداعاً يا أصدقاء. ها أنا أبتسم وأحضن فرحتى»(ص١٤٣) فى هذه القصة البديعة يتساءل البطل «كيف يستطيع إنسان أن يعذب وينهش إنساناً آخر لم يسئ إليه يوماً؟»(١٤٠) بهذا التساؤل ببعديه الفلسفي، يلتقى فن القصة مع فن الشعر إذ إن هذا التساؤل الذى صاغه رمسيس لبيب على لسان بطل قصته صاغه الشاعر الكبير صلاح جاهين شعراً بديعاً عندما كتب «كل يوم أسمع عن فلان بيعذبوه/ أسرع فى العراق والجزائر وأتوه/ ما أتعجب ش من اللى يطيق العذاب/ وأتعجب من اللى يطيق يعذب أخوه» ورغم عشرات (وربما مئات) الكتب التى تناولت بالتحليل شخصية (الجلاد) سيكولوجياً واجتماعياً منذ فجر التاريخ الإنسانى حتى الآن، سيظل السؤال بلا إجابة وسيظل التعجب مرسوماً فى عيون وعلى شفاه أصحاب الضمائر الحية، طالما وجد إنسان يحتمل) أو بتعبير صلاح جاهين «يطيق يعذب أخوه» وهذه الشخصية (شخصية الجلاد) عالجها رمسيس لبيب ببراعة فى قصة الجنون، حيث يتمنى الجلاد أن يترك عمله ويبحث عن عمل آخر بعد أن صارت صرخات ضحاياه تطارده ولا يستطيع أن يتخلص منها.

. . . .

فى مجموعات القصص الأربع يتردد المعنى الواحد وأحياناً التعبير الواحد واللفظة الواحدة أكثر من مرة وفى قصص مختلفة وفى سياقات مختلفة مما يدل على أن الفكرة الواحدة تلاحق الكاتب، فيتعامل معها من جديد وبشخصيات أخرى وأحداث مغايرة من ذلك مثل ما يراه من أن الجمود والبلادة فى واقعنا السياسى والاجتماعى يحول البشر إلى تماثيل وهو ما نجده فى قصة (الحب فوق مستطيل الضوء الشاحب) وقصة (كلمات فى ميدان الصمت) وعن توقف الزمن كمعادل للتحجر والتصحر الذى أصاب واقعنا نجد عقارب ساعات الميادين نائمة لا تتحرك وهو ما نجده فى قصة

(كلمات) وقصة (العين الثالثة) ويكون المعادل للقبح والخواء عبارة أثيرة لدى الكاتب هى (العين المفقوءة) نجدها فى قصة (الخلاء) وقصة (السندباد) وقصة (الطرق علي..) والملاح التائه فى قصة (الطرق علي..) نجده بطلا لقصة (ملاح الشواطئ البعيدة) وأبطال قصص المجموعة مغرمون بالاستحمام بالنور أو بضوء القمر (ص ١٣١،١٣٢،١٥١،١٨٤،١٩٣) كما أنهم مولعون بمفردة (الحضن) فهو (حضن الزحام فى قصة (دفء الأيام المنسية) وهو (حضن الليل الحانى) فى قصة (الحب فوق..) ولكن هذا الولع بمفردة (الحضن) جعل الكاتب يستخدمه فى غير موضعه فى قصة (العين الثالثة) حيث عثر البطل على أولاده «فى أحضان العناكب» ص٦٠ إذ إن (الحضن) فى اللغة وفى الموروث الشعبى يعنى الأمومة بدلالاتها الإنسانية ويعنى الأمان إلخ فكيف يكون الأمان والأولاد فى أحضان العناكب؟ فى حين أن المقصود شبكة العنكبوت.

يتميز رمسيس باختياره الدقيق لعناوين قصصه التى تجمع بين الشاعرية والحيادية، ولكنه أخفق مرة واحدة فى قصة (السير ببطء على الطوار الأيمن) إذ إن كلمة (الأيمن) ليس لها أى مدلول داخل القصة كما أنها تستدعى المصطلحات السياسية (يمين/يسار) الأمر الذى يحدث ارتباكاً فى القراءة الأولى.

يحرص الأديب رميس لبيب على أن تكون لغة الحوار باللغة العربية حتى لو كان المتكلم عاملا وليس أستاذاً جامعياً، فى حين أن المتعلمين الكبار من المصريين والمتخصصين فى اللغة العربية لا يتكلمون بها فى حياتهم اليومية لذلك يكون الحوار باللغة العربية فى الأدب بارداً وثقيلا ومملا لأنه لا يعبر بصدق عن الشخصية المصرية. وسأكتفى بمثال واحد يؤكد ما أذهب إليه فى قصة (الدوامة) يريد الشاب الأفاق أن يطمئن على حجم الميراث الذى سوف ترثه الفتاة التى ينوى الزواج منها بعد وفاة أبيها فيسألها «إذا مات فما قدر الإرث؟»(ص١٢٨) فهذه اللغة بعيدة تماماً عن لغة المصريين مهما تعمقوا وتخصصوا فى اللغة العربية. وفى اللغة العربية نفسها هناك صياغة

أخرى للسؤال تؤدى نفس الغرض مثل «إذا مات، فكم نصيبك من الميراث؟» كما أن الشيء الذى يسترعى الانتباه أن الكاتب فى هذه القصة بالذات استخدم لغة المصريين (وهى من المرات النادرة) عندما وضع على لسان الشخصية التعبير المصرى الشائع (معلهش)ص١٢٦.

. . . .

إن المجموعات القصصية الأربع التى ضمها كتاب واحد (ملامح الشواطئ البعيدة) تضعنا أمام أديب كبير، أخلص لفن القصة القصيرة وأعطاه عمره وماله وحبه فهو كاتب متميز تمكن من وضع بصمته الخاصة. بصمة تنطق خيوطها بلغة سرد خاصة، وبفضاء قصص خاص، والأهم بشخصيات يعرفها جيداً، يحبها ويكره ضعفها، فشكل منها فناً قصصياً ممتعاً.

كنت قد بدأت بظاهرة طبع أعمال (كلها) على نفقته الخاصة، وظاهرة أنه لم يلق الاستحقاق الواجب من نقاد الأدب المصريين فإلى متى تستمر هاتان الظاهرتان؟ وهل المطلوب أن يتنازل عن قناعاته ويستخدم أساليب غيره الذين يجيدون لعبة (العلاقات الشخصية)؟ ومن خلال معرفتى الشخصية بالأديب رمسيس لبيب، أعتقد أنه لن يتنازل وسيظل منحازاً لقناعاته.

وسيظل مثله مثل أبطال قصصه الحميمية إلى وجدانه: يبحث عن شواطئ العدل والأمان وقيم الجمال مهما كانت بعيدة.

. . . .

الهوامش

١ – نقلا عن أ. خالد محمد خالد (من هنا نبدأ) دار النيل للطباعة – عام ١٩٥٠ – ص ٥١

٢ – د. فخرى لبيب (الشيوعيون وعبد الناصر) شركة الأمل للطباعة والنشر – عام

١٩٩٠ – جـ٢ص٣٣.

٣ – د. فخرى لبيب : المصدر السابق – جـ١ – ص ٣٣٩، ٤٣٩،٣٥١.

٤ – د. فخرى لبيب: المصدر السابق – جـ٢ – ص ٢١٣، ٢٣٣

٥ – إحدى بنات الأديب رمسيس لبيب اسمها أمل.

. . . .

نقد

«أوتار الماء»..كيمياء الحنين والألم

عذاب الركابى

١ - «إن الفن يترعرع أحيانا فى الألم» - دنى هويسمان - علم الجمال قلت مرارا «إن القصيدة حالة عشق ..!! ووجدت من ينفى عنى تهمة انحيازى للشعر وهو يرفع صوته الدافئ معى ويبرهن أن القصة حالة عشق أيضا، بل الإبداع كله يخرج من متخيله الضرورى الذى وضعه فيه أندريه مالرو فى كتابه (الإنسان العابر والأدب) إلى أنه حالة إنسانية شفاقة، بل أرقى حالات العشق.

ومحمد المخزنجى فى (أوتار الماء) يرسم بأسلوب شعرى ساحر، ولغة رشيقة آخاذة خارطة عشقه التى تناسبه ويستطيع أن يحدد جغرافيتها المكتظة بالألم والحنين بقلب نابض بالعشق وأصابع مفتونة فى ترتيب الكلمات ومراوغتها، وقريحة صافية، تجعل للألم عمقاً، ولحالة الانتشاء طعماً، وللأسرار قدسية.. وللحنين مدناً باتساع الحالم..!! (أحسست أنك هى المخلوقة التى تخصنى تحديداً، وبدت التفاتة وجهك الشاحب نحوى إشراقة قدر لا نهائى التوحد)ص٩.

٢- فى قصة (تلك الحياة الفاتنة) .. عشق جماله فى جرأته، وتفرده

فى حالته الطبيعية جداً، وبساطته العميقة جداً، وشاعريته التى خرجت من تقاليد البلاغة الخاوية، والزخرفة اللفظية المتكلفة إلى ظلال الكلمات وإيقاعها.. صار تربة صالحة، نباتها حليب اللحظة الصادقة.. وصار للكلمة ظل إيقاعه رعشة الجسد الذى يندى قبلا، وأغانى ،ومواعيد..!! (كنت شريكاً فى صنع مأساة جسدك تلك، فأنا والد ذلك الجنين الذى كبر خارج الرحم حتى مزق تلك القناة الرقيقة هناك، وفجر النزيف داخلك) ص٩.

لا أحد يشك أبداً أن الأدب متخيل كما قال مالرو، ولكن رشاقة العبارة، وهذا الاقتصاد فى الكلمات، وهذا الاحتراق، والحب، والشجن، والوقت المفضض بالشعر، والدمع الليلكي، جعل القاص محمد المخزنجى يريح الأدب وفن القصة على بساط الواقع المعاش والجميل: (كان هذيانك فى بدء صحوك طيباً مثلك، وتيقنت أن لى فى داخلك الكثير.. قبلتك وعابثت هذيانك ووجدتك كما فى تمام صحوك نقية من كل ابتذال)ص١٠ (ويا سكني، كثير من هؤلاء الناس الذين نراهم يمضون من حولنا فى نهر الحياة، دهستهم الحياة من قبل، مرة أو مرات لكنهم انتفضوا ليواصلوا المسير..)ص١٤.

٣ - قصص محمد المخزنجى تحكى الشوق الذى لا يكرر، والألم الذى لا يشبهه ألم، والشجن حتى الاختناق، والانتماء حتى آخر نبض، والذنب حتى حدود المغفرة، والنزيف لآخر قطرة دم.. إنها سيرة الجسد المتيم، الذى تكتمل دورته الدموية عبر الألم (لا شىء يسمو بنا كالألم الكبير)- ألفريد دى موسيه.. وعبر الحنين الجارف، والشوق، والانتماء، والصلاة للذكريات، والماضى الجميل حتى لو ترنحت أشجار المستقبل بثمارها اليانعة.، التى تظل بلا طعم إذا لم تمر عليها أصابع شمس الماضى المحفور فى الجسد والمخيلة..

قصة (هرم داكن توشيه الثلوج).. سيرة الجسد المحاصر بثلوج الذكريات التى تتراكم مع الألم.. ووجوه الأحبة والأصدقاء الذاهبة الآتية، وقصص العشق التى لا تنتهى .. والأمكنة التى تضيئها الأحاديث .. والأزمنة المذهبة بالمواعيد والعلاقات الدافئة.. سيرة الجمال التى تضيئها الأحاديث .. والأزمنة المذهبة

بالمواعيد والعلاقات الدافئة.. سيرة الجمال المكلل بأمطار الفرح:
(الشىء الجمالى هو بهجة أبدية) - كيتس (جسدك مملوء بالريح والبرد، وروحك تخيم عليها سحب مخنوقة لاتمطر ولا تنقشع، من الخارج تبدو أصغر من عمرك لكنك من الداخل تنهار بسرعة مخيفة، مفاصلك كلها تنتحب، بل تصرخ من شدة الألم) ص١٨، و(عشرون أسما ما أن يتوارد أحدها إلى خاطرك حتى تنبض أيام وتشع عواطف وتنبعث ذكريات.. حضور كل واحد منهم يساوى استحضار قطعة من عمرك .. كنت تعى دائماً استعادة أصدقاء الصبا تطهير من أكدار السنين، لكنك لم تتصور أبداً أنهم وسائد حانية لعظامك) ص٢٣.
٤ - «حقيبة بلون الشفق والرمل».. قصة سيكولوجية، هى قصة الأمل المدفون فى أعماق الروح، والتنقيب عن هذا الكنز الفريد، القريب - البعيد حلم يقظة، كالحلم بالحقيبة التى تشبه حقيبة تشيخوف، والتى استقرت صورتها واكتمل شكلها ربما منذ زمن بعيد، مذ كان البطل فى عمر العشر سنوات، كان الحلم بعيداً كبعد بيضة الديك، وكانت الحياة مرة كسخرية الأم - الطيبة التى أرادت أن تنتصر على الحياة على طريقة هنرى ميللر بالسخرية منها، واللامبالاة بمفارقاتها وفضحها وتعريتها (تنتصر على الحياة بشىء من السخرية والفضيحة) - هنرى ميللر.
والمخرنجى كان يتعذب بتلذذ، وتلك علامة الفن والحبور فى الخلق - كما يرى دنى هويسمان وعبر أسلوب التداعى (المنلوج الداخلى) وعلى أوتار الزمن الماضى الحزين يعيش الحلم الموصل إلى حياة بقدر ما فيها من دمع وآهات وعثرات فيها معنى التجلد والصبر وانتظار فجر ربما لا يبزغ أبداً: (لعلك تعرف يا محمد أننى ضيعت حبين كبيرين، وذقت مرارة الحبس خمس مرات، وقطعت شرايين يدى مرة، وعشت دائماً على الحافة، عانيت إحباطات كثيرة، وانهزمت مرات ، وغبنت، وأخطأت، ولم أرض عن شكل العالم من حولى أبداً، لهذا لم استقر طويلاً فى مكان، وحتى هذه اللحظة تمضى حياتى كنوع من

الفرار المتواصل..)ص٣٦.

في قصة (شرفة العطور).. عزف الروح الناسكة الممتدة بامتداد الدم في الشرايين، فهذه الأرواح الهائمة في زوايا البيت، على ما يبدو ، هي أرواح الأحبة التي يبدأ حضورها من أعماق الروح، وتظهر وتنتشر في البيت بلون ورائحة الخزامي، وليس هناك ما يقلق في هذا الإيحاء لأن نشر العطر يعني ترتيب الأمان لهذه الأسرة، على وسادة الألفة التي نسيجها عطر الخزامى والأحلام والحنين.

القاص محمد المخزنجي يعيش قصصه بحالة تأملية راقية، ممغنطة بعصارة الروح المعذبة التي تلتذ بلحظة العذاب – لحظة الإيحاء، ولهذا يسجل له أنه كاتب قصة سيكولوجية بامتياز كبير..!! صبره ، وأناته، وحرقته، وصدقه، وعناوين قصصه الطويلة تقول ذلك.. إن قصصه تكتبه لكنه لا يبدو شاكياً أبداً بل في نشوة من يجد نفسه في أحضان أنثى بارعة الجمال (تحولت الرائحة إلى هاجس تناسته زوجته والأولاد، لكنه استمر ينغص عليه حتمية الابتهاج بالشقة الجديدة، صارت رائحة متجسدة يشعر بحدودها اللامرئية في ذلك المكان من الردهة..) (لم يعد يشك كثيراً في ذلك وهو يتعقب الرائحة في مسكنه الجديد أو تتعقبه، لعلها رائحة عارية أو أرواح تبحث عما سترها من أرواح الورود والزهور..)ص٥٧..

٥- في قصة (المختفي مرتين).. تتداخل الأزمنة، وربما يسقط الحاجزان الجغرافي والنفسي معاً بين الماضي والحاضر والمستقبل في حسابات أينشتين والراوي معاً، والحياة في اللا زمن أعمق وأبلغ، هذا ما تشير إليه القصة، ومثلما تعالج الفيزياء عبر المتخيل – الأدب، وتستمد وجودها منه، فإن الراوي يواصل مسيرته، وأحلامه ، وتطلعاته، وينبش تربة ذكرياته عبر اختفاء الدكتور نادر البدراوي، الذي يعني اختفاؤه بحسابات الأدب والمتخيل تجدد الزمن أو ولادته، فالموت ولادة أيضا..!! في الولادة شيء من الموت، وفي الموت شيء من الولادة، هذا بعض إيقاع قصص المبدع – المخزنجي : (ولطالما كان يردد عن

أينشتين قوله: الناس الذين على شاكلتنا ممن يؤمنون بالفيزياء، يدركون أن الحواجز بين الأزمنة، الماضى والحاضر والمستقبل، ما هى إلا مجرد أوهام، وإن بدت مستعصية) و(حكى عن نفسه وعن توق الإنسان الدائم لاستعادة الزمن المفقود، قال إن الأدب يحقق ذلك على مستوى المتخيل والفيزياء الحديثة ترنو إلى ذلك على مستوى المتعين)ص٧٩.

٦–فى (أوتار رنين الماء).. رنين الزمن المتداخل، كما فى بقية قصص – المخزنجى ، يعلو وينخفض حسب تغير الأزمنة إيقاعاته تؤلف سيمفونية الحنين والشوق، والألم، والحب أيضاً.. حنين المكان الذى يصبح بفعل شراسة اللحظة مقدساً، وشوق الأحبة الذى يصبح قصائد تؤلفها الروح.. قد يحكم الزمن خطوتك، والمكان يدهشك ويجرحك ، وحتى شوقك قد تصقل قسوته قريحتك لكنها تزيدك حنيناً، ونحولاً، وأملاً..

فى قصص محمد المخزنجى تتفوق كيمياء الكتابة – رشاقة العبارة والتقنية القصصية على فيزياء اللحظة الجارحة، وهذا يعود إلى مهارة القاص، وحسن أدواته فيتوفر فى القصة عنصرا الجذب والدهشة .. وربما لأن المبدع المخزنجى يعيش قصصه كواقع جارح، ثم يبدى براعة فى كتابتها : (وعندما أذكرك بنفسى ستستغرب وجودى فى هذا المكان القصى من العالم سأشرح لك، أما أنا فسأظل على استغرابى لمجيئك هذا المكان)ص٨٧.

٧ – «أوتار الماء» .. لمحمد المخزنجى قصص زمن ما مضى وما سيأتى !! هو الزمن المقدس عبر صلوات الروح الممغنطة بفيزياء اللحظة الجارحة أبطال حقيقيون يولدون كل لحظة، ويعيشون الحب، ودفء المكان، والحياة حتى الانتشاء،.. أزمنة تتداخل، تصير واحدة بحسابات المتخيل، وأمكنة متعددة يربطها إيقاع الحنين الظامئ عبر انكسارات الروح المبعثرة من شرق الأرض إلى غربها..!!

ألم يصقل القريحة لكتابة أكثر جذباً وتعة، وجدلاً (إن الفن يترعرع أحياناً فى الألم) – دنى هويسمان.

وجمال مقنع لأنه حقيقي، عصارة الروح المبدعة والواقع المرير (لا جمال إلا الحقيقي وهو وحده المستحب) – علم الجمال ص١٧٩.

تلك هي أوتار الماء.. نزيف مستمر ، متوج بلذة دائمة.. وذلك هو محمد المخزنجي كاتب مشحون بالدهشة والجذب، وبعيد عن الإسفاف والترهل والضجر..!!

عذاب الركابي – كاتب وشاعر عراقي
e-mail: athabalerkabi2000@yahoo-com

قصة

اللوحة

منى سالم

قبل أن أذهب إليها، رفعت سماعة التليفون لأخبرها بحضورى بعد قليل كانت نبراتها رقيقة هادئة:

– أهلا وسهلا.. تفضلي.

– شكراً .. سأكمل ارتداء ملابسى واستقل سيارة أجرة وأكون عندك بعد قليل.

وضعت السماعة وجهزت شنطتى ووضعت بداخلها عدداً قليلا من الكتب.

وحتى لا يضيع الوقت انطلقت بخطى سريعة

، وأشرت بيدى إلى أول سيارة ، استقللتها.. أغلقت الباب:

– المهندسين.. يا أسطي.

– فيم بالضبط؟

– عند السوبر ماركت.. السعودي.

دخلت العمارة.. سألت البواب:

– شقة الأستاذة فوزية مهران.

– الدور السادس شقة (٦).

صعدت دجات السلم الكبيرة.. وجدت (أسانسيرين)، واحد فوق والثانى فى

انتظاري، شددت المقبض.. دخلت وأغلقته خلفى، ضغطت رقم (٦)، صعد إلى أعلى وقلبى يهوى إلى أسفل، توقف المصعد، دفعت الباب ووقفت أتفقد الأرقام على أبواب الشقق، وجدت بابا مدهوناً حديثاً، عليه لوحة مكتوب عليها الاسم.

طرقت الباب رغم أنه كان مواربا، كأنما يستعد لاستقبالي.. جاء صبى وأكمل فتح الباب وعلى ملابسه دهانات البوية..

– الأستاذة موجودة؟

من ادخل سمعت صوتا

– تفضلى.بجانب الباب صالون صغير، أجلس هنا، قبل أن أهم بالجلوس على أول مقعد.. قالت لى:

– تفضلى نجلس فى الصالون الكبير.

كانت الكنبة الكبري

عليها بعض اللوحات وبعض الكتب والمجلات، أزاحت لى بيديها بعضها حتى تفسح لى مكانا، بعد سلام حار بيننا كنت أنظر إليها.. ولم أصدق نفسي.. إننى أمامها.. ملامحها هادئة مريحة، قبل أن نكمل حديثنا عن مصر والإسكندرية.. تركتنى أنظر حولي.. جهزت بيديها النسكافيه كوب بسكر لى وكوب لها بقليل من السكر.

مر الوقت سريعاً. وقبل أن أنصرف حضر اثنان من عمال النقاشة يحملان لوحة كبيرة، قالت لي:

– شاركينى الرأى فى هذه اللوحة.. أضعها هنا أم هناك؟

نظرت إلى اللوحة.

فابتسمت وهى تقول:

– هذه صورتى فى الشباب.

ابتسمت لها وأنا أقول:

- أنت فى ريعان الشباب، ومازال عطرك يفوح ويملأ أرجاء المكان.

كان خلف كنبة الصالون مكان يتسع للوحة:

وبجانبى الكنبة قطعتان من «الموبيليا متشابهتان، على شكل مكتبتين للكتب والتحف الثمينة:

رفع عامل النقاشة اللوحة أعلى الحائط حتى يحدد لها مكانا ويدق المسمار ، فرغ من دق المسمار: وعلق اللوحة.. لم تتغير ملامحها حتى الآن.. نفس اللوحة على مجموعتها القصصية باسم (فنار الأخوين).

- ممكن أنصرف يا أستاذة .. وشكراً على إهدائك لى (فنار الأخوين).

أشارت بيديها وهى تقول:

- انتظرى قليلا وتشاركينى الرأى فى وضع إحدى هاتين اللوحتين على الحائط المقابل لصورتي.. أضع هذه أم هذه؟

تفقدت اللوحتين.. وأشرت إلى اللوحة التى بها مجموعة من الجياد القوية والجميلة وهى تجرى على الشاطئ.

فن تشكيلي

تماثيل الميادين بالقاهرة

د. أسامة السروى

ظلت القاهرة مدينة خالية من التماثيل طيلة عهودها التاريخية المتوالية حتى عصر الخديو إسماعيل (١٨٦٩). حيث لم يكن قد ترسخ بعد مفهوم تجميل الميادين بأعمال النحت ذلك التقليد الذى ورد إلى أوروبا بالوراثة عن الإغريق. حيث كان لتمثال الميدان دور مهم فى الحياة اليومية فكانت الساحات الرئيسية ومدخل وواجهات المسارح والأندية الرياضية تزدان بتماثيل رشيقة تضفى على المكان جمالاً وبهاء، وتمتع الناظرين بقيمتها الفنية الرفيعة التى تنضوى عليها..

بينما لم يدخل ضمن إنجازات فراعنة مصر القدماء الاهتمام بميادين المدن الرئيسية باعتبارها مما يتعلق بالحياة الدنيا، فكان جل الاهتمام والعناية مكرسا لكل ما يتعلق بالحياة الأخروية لبناء المعابد التى تقدس فيها الآلهة، وتشييد الأهرامات وحفر المقابر وإقامة التماثيل الجنائزية التى قصد فيها تلافى الانفعالات الوقتية التى تزول سريعا بزوال المؤثر والتركيز على إبراز روح الفتوة والسيادة والشباب الدائم والوقار وجلال الآلهة بما ينضوى عليه من سر الخفاء وجوهر الغموض.. وما إلى ذلك مما يخدم عقيدة الخلود التى صنعت من أجلها التماثيل.

ولما اختط عمرو بن العاص الفسطاط فى البر الشرقى لمنف القديمة لتكون عاصمة لمصر الإسلامية بدلاً من الإسكندرية عاصمة الرومان المسيحية، لم يضع ضمن أهدافه إنشاء مدينة على الطراز الرومانى حيث المساحات

الرئيسـية التى تتفرع منها الشوارع فى كل صـوب.. وإنما نشأت الفسطاط بسيطة التخطيط والمبانى ثم ازدادت ديارها وتعددت شوارعها وطرقاتها.. وقصدها أهل العلم والفقه الذين أتوا من الصحراء والبادية ولم يكن يدخل ضمن تراثهم النظر أصلاً إلى التماثيل باعتبارها أصناماً وأوثانا حطمها إبراهيم قبل ذلك ونهى الإسلام عن عبادتها وأزالها من حول الكعبة. فلماذا إذن يجب إقامتها عند ناصية كل شارع.. وحتى بعد أن تطورت الفسطاط فى العصور التالية وصار بها البيوت المتعددة والقصور ذات الحدائق والبساتين والحمامات والأسواق الكبيرة وظهر الاحتياج إلى التجميل والزخرفة نجد أن الفنون التى تطورت وإزدهرت هو ما اتصل منها بالثقافة الدينية بصورة مباشرة كالزخارف الجصية والخزف ذو البريق المعدنى والزجاج وتعاشيق الخشب وصناعة المنابر والمشربيات والسقوف والأبواب والمنحوتات البارزة على الأفاريز الخشبية التى يحتفظ المتحف الإسلامى بالكثير منها والتى تنتمى إلى العصر الطولونى وما تلاه..

ويسجل رحالة القرن الثامن عشر إعجابهم بالبوابات البديعة التى شادها الفاطميون كباب النصر وباب الفتوح وباب زويلة وقد نقش على أحجار باب النصر أشكال تمثل بعض آلات الحرب من سيوف وتروس ونحن فى بحثنا هذا ندرجها ضمن أعمال التزيين الميداني..

وربما هى المرة الأولى التى قصد بها التجميل فى حد ذاته عن طريق النقش فى الحجر خارج إطار الجوامع والقصور – فى الأسوار وواجهات البوابات الكبري. والمعروف أن الفاطميين كانوا قد استباحوا لأنفسهم ما أحجم عنه أهل السنة من مزاولة التصوير ولذلك تطورت الفنون بفروعها المختلفة إبان فترة حكمهم على عكس الأيوبيين الذين تمسكوا بالسنة وتعاليمها. مما كان له الأثر الكبير فى ركود الفنون بوجه عام. وتتوالى بعد ذلك عهود المماليك فالعثمانيين ولا تزال الفنون فى تدهور وانحطاط إلى أن فرقعت مدافع نابيلون وليتخذ محمد على وجهة الغرب طريقاً للتحضر

والتـقـدم والرقي.. ومن هنا بدأ النظر إلى أوربا وبالتحـديد إلى فـرنسـا كنمـوذج عصري.. إلى أن كان عصر إسماعيل الذى نعمت البلاد فى عهده بنهضة عظيمة فى التعليم والثقافة والفنون، وكان قد وضع نصب عينيه بمجرد أن آل إليه الحكم، أن يجمل القاهرة والإسنكدرية وأن يجعلهما مماثلين لأعظم مدن أوربا، فانشأ الحدائق والنوافير والبيوت والمبانى ذات الشرفات الدقيقية الصنع على النسق الفرنسى كما أنشأ قصر عابدين واتخذه مقره الرسمي.

ولما كان الخديو إسماعيل بصدد إقامة احتفال ضخم يدعو فيه ملوك أوربا بمناسبة افتتاح قناة السويس ١٨٦٩، فإنه قد استدعى عدد من الفنانين الفرنسيين بهدف تجميل المدينة وجعلها جديرة بملكه وعظمته وبزيارة ملوك أوربا لها. فأنشأ دار الأوبرا الخديوية وأقام أمامها تمثالا لوالده إبراهيم باشا وهو على صهوة جواده والذى قام بنحته الفنان الفرنسى كورديه وفى الوقت نفسه كلف الفنان الفريد جاكمار بنحت تمثال لمحمد على هو الموجود حاليا بميدان المنشية بالإسكندرية كما كلف نفس الفنان بإقامة تمثالين لسليمان باشا ولاظوغلي، لايزال الأخير فى موقعه بالسيدة زينب ثم قام الفنان بعد ذلك بتزيين كوبرى قصر النيل سنة ١٨٧٢ بتماثيل الأسود الأربعة..

وهكذا أدزنت القاهرة ولأول مرة عبر تاريخها الطويل بسبعة تماثيل ميدانية دفعة واحدة فضلاً عن العديد من التماثيل الرخامية غير الميدانية التى نصبت بداخل فندق عمر الخيام الذى كان قد أنشىء أيضاً فى نفس المناسبة (مناسبة افتتاح قناة السويس) وهى لاتزال موجودة إلى اليوم..

وتمر الأيام والسنون ويزداد توافد الفنانين الأجانب فى نهاية القرن التاسع عشر على مصر ويطيب لهم المقام فيها لبدء شمسها وطيبة شعبها.. وأقاموا أول معارضهم الجماعية التى افتتحها الخديوى توفيق بنفسه مما كان له الأثر الأكبر فى تشجيع الأمير يوسف كمال على إنشاء مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ والتى أخرجت لنا «مختار» .. أول نحات تنجبه مصر فى العصر الحديث بعد ذلك الصمت الطويل منذ

نهاية عهود الفراعنة فى عام ٣٠ق.م وحتى عشرينات القرن العشرين.. حيث ظهر تمثال نهضة مصر.

وكان محمود مختار قد اشترك فى صالون باريس السنوى للفنون التشكيلية بنموذج تمثالة هذا فى عام ١٩١٩ وصادف وجود سعد زغلول رئيسا لوفد مصر للمطالبة بالاستقلال بمؤتمر الصلح الذى عقد فى باريس أثناء افتتاح الصالون وترامى إلى مسامعه أنباء عن حصول شاب مصرى على ميدالية ذهبية فى الصالون الفرنسى وكانت السابقة الأولى من نوعها.. وحينما زار سعد المعرض والتقى بمختار وشاهد نموذج نهضة مصر اقترح أن ينفذ هذا التمثال فى ميدان بالقاهرة والدعوة إلى اكتتاب شعبى لإقامته.

وذهب مختار إلى أسوان لاختيار قطع الجرانيت الوردى الذى أقام الفراعنة منه مسلاتهم وتماثيلهم العظيمة.. وأزيح النقاب عن التمثال عام ١٩٢٨ بعد رحيل سعد زغلول بعام واحد. وكان قد أقيم أولا فى ميدان باب الحديد (محطة مصر).. إلا أنه بعد قيام الثورة وفى عام ١٩٥٤ تقرر نقله إلى ميدان جامعة القاهرة لارتباط التمثال بالنهضة، والأولى به أن يوضع بالقرب من الجامعة التى تخرج لمصر رجالات العلم والفكر الذين هم عماد تلك النهضة.

وكان تمثال نهضة مصر هو بداية إبداع مختار وإسهامه القوى فى إرساء معالم الاتجاه القومى فى فن النحت المصرى الحديث وقد عولج ببلاغة تشكيلية جمعت بين التلخيص والبنائية. وكانت المرأة فيه هى مصر الحاضرة (فهى أم الأجيال التى أقامت حضارة مصر) التى ترفع خمارها بيدها اليسرى لتكشف عن وجهها ونظرتها المتجهة إلى الأفق الشرق حيث ميلاد شمس العصر الجديد تستشرف المستقبل فى انتظار الآتى، بينما تربت بيدها الأخرى على رأس أبى الهول (رمز الحضارة الغابرة) فى رقة حانية لتوقظه من سباته التاريخي.. فتستنهض بذلك ماض عريق، وتبدو على الفور الاستجابة لتلك اللمسة حيث شد أبو الهول ساقيه الأماميتين ومدهما إلى الأمام.. وكان

فى توثبه هذا رمزاً لعودة الروح وانبعاث المجد.

وكان بذلك تمثال نهضة مصر هو أول تمثال ميدانى بالقاهرة من صنع مثال مصري.. وهو أول تمثال تقيمه مصر بعد مرور قرابة ألفين عام من الصمت الفنى لاسيما فى مجال النحت، ولا تزال إبداعات مختار حتى أنجز تمثالى سعد زغلول الميدانين ليوضع أحدهما بالقاهرة والآخر بالإسكندرية فى عام ١٩٣١ وقد ألحق بكل منهما مجموعات من النحت البارز تمثل طوائف الأمة ونيلها الخالد..

وظل التمثالان فى مراحل التنفيذ إلى أن إقامتهما بالفعل حكومة النحاس باشا الوفدية فى مكانهما الحالى فى عام ١٩٣٧ فى الاحتفال بالذكرى العاشرة لرحيل سعد زغلول وفى الوقت نفسه تقريباً كان يقام تمثال الزعيم مصطفى كامل بميدانه الشهير والذى كلف به النحات الفرنسى ليوبولد سافان، وفى سنوات الستينيات أقام منصور فرج تمثال محمد فريد بميدان العتبة، وفى الفترة نفسها أيضا أهدى شعب جمهورية تشيلى تمثال سيمون بوليفار رمزاً للصداقة بين الشعبين وأقيم بمكانه الحالى فى جاردن سيتي.

أما تمثال رمسيس فكان قد أقيم عند محطة مصر بعد نقل تمثال نهضة مصر إلى ميدان جامعة القاهرة. كما أسلفت تواً وكان ذلك تحت إشراف الفنان المثال أحمد عثمان.. وقد نقل تمثال رمسيس من البدرشين ليكون أول ما تقع عليه عين القادم إلى القاهرة عن طريق باب الحديد ويذكر الأستاذ شماندى يس إبراهيم فى كتاب «القاهرة» أنه قد هدمت أبنيه كبيرة خصيصا من أجل توسيع وتجميل الميدان منها مبنى قسم الأزبكية القديم ونقل سوق السمك إلى غمرة، فازدادت مساحة الميدان وانتظمت دائرته. ومد فى وسطه متنزها تتوسطه نافورة بديعة». إلا أن ميدان رمسيس صار اليوم فى حالة يرثى لها حيث الكبارى العلوية التى تحيط بالتمثال وكأنها تكاد تخنقه فلا يستطيع القادم من محطة السكة الحديد أن يري غير جزء من قامة التمثال كما لا يري القادم من شارع رمسيس سوى أجزاء مقتطعة منه حيث تبدو من خلال الكبارى

(كوبرى المشاة الدائرى حول الميدان وكوبرى أكتوبر العلوى بمنزله ومطلعه وامتداده إلى غمره) وجاء إنشاء هذه الكبارى على حساب مساحة الحديقة وحوض النافورة ناهيك عن كمية التلوث والغبار والعادم الذى يغطى جسم التمثال المصنوع من الجرانيت الوردى فصار رصاصياً.

وننتقل إلى ميدان التحرير.. كانت تحتل مركز الميدان قاعدة لتمثال لم يقدر له أن يقام.. وكان الملك فاروق قد أمر بإقامة هذه القاعدة (النصب) ليقف فوقها تمثال لجده الخديو إسماعيل. يقابله فى ميدان الجمهورية (عابدين) تمثال لوالده الملك فؤاد الأول..

إلا أن الأقدار لم تشأ أن يقام هذان التمثالان حيث لم يعد فاروق ملكا على مصر.. وبعد قيام الثورة قدم المثال أحمد عثمان نموذجاً مجسماً يعتبر اقتراحاً لاستغلال تلك القاعدة الجرانيتية فى إقامة نصب للجندى المجهول. ولم يقدر له أن يقام.. وبعد رحيل الزعيم عبد الناصر اقترح توفيق الحكيم إقامة تمثال له على نفس القاعدة. ونادى باكتتاب شعبى وافتتح هذا الاكتتاب فكان أول من دفع مبلغ خمسين جنيها.. إلا أن هذا المشروع لم قدر له كذلك أن يتم بسبب التحولات السياسية التى تمت فى السبعينيات فى الاتجاه المقابل للأفكار الناصرية..

وظلت القاعدة (النصب) بدون تمثال إلى أن أزيلت تماما قبيل إنشاء مترو الأنفاق فأقيمت تحتها محطة مترو أنور السادات حيث يلتقى أربعة خطوط حديدية ذهابا وإيابا فى طابقين تحت الأرض. إلا أن الأمل لم ينقطع فى إقامة تمثال فى ميدان التحرير.. وكان هذا التمثال من نصيب الزعيم عمر مكرم حيث أقيم أمام مسجده الذى شيد إحياء لذكراه فى سنوات الستينيات. وكان الفنان هذه المرة واحداً من الفنانين المصريين المعاصرين الذى لهم باع طويل فى مجال صناعة التمثال الميدانى إنه فاروق إبراهيم الذى كان قد أقام قبله تمثالاً للشاعر حافظ إبراهيم وطلعت حرب ولايزالان موجودان بحديقة الحرية عند ناصية كوبرى قصر النيل ثم أقام رأس عباس العقاد بارتفاع ثلاثة أمتار فوق ربوه فى أوسان عند مسقط رأسه. ثم أقام تمثالا للشهيد عبد

المنعم رياض (سنأتى إليه بعد قليل) بميدانه خلف المتحف المصرى وللفنان أيضا جداريتان بالحجم الكبير ٣×٩ أمتار تقريبا إحداهما فى محطة مترو أنور السادات (أسفل ميدان التحرير) والأخرى فى محطة حسنى مبارك (أسفل تمثال رمسيس) وبالنسبة لتمثال عمرو مكرم فهو يرتفع إلى تسعة أمتار بالقاعدة ويتميز بالثبات والإتزان وفيه من صفات تمثال الميدان الصرحية والشموخ والتحدى ويرصد الناقد بيصار حركة الملابس حيث «انزاحت جبته رمزاً لتلك الرياح التى كان يواجهها».. وهكذا يتمكن فاروق إبراهيم بإيماءات بسيطة، ربما لا يلاحظها الكثيرون – من ملامسة الشخصية التى يجسدها حتى الكتاب الذى يحتضنه التمثال وإصبعه السبابة الذى نصبه قريبا من صدره ليشير به إلى كلمة الحق التى قالها فى وجه محمد على ونفى بسببها فى ذلك الوقت.

أما تمثال عبد المنعم رياض الذى أقيم قبل عمرو مكرم بعام واحد والذى لاقى من النقد والهجاء مما أعرب عن ضغائن كثيرة كامنة فى قلوب من هجاه، فإننا نرى أنه عولج بأسلوب نحتى جميل، فهذا قائد ميدان يرتدى بزته العسكرية ويمسك بنظاره (نظارته المعظمة) التى يراقب بها تحركات العدو عن بعد ويخطو متقدما فى هدوء وحكمة.. وقد عولجت كسرات الملابس وسطوحها فى بلاغة تشكيلية فيها الإيجاز إن أمكن ولا يمنع من الإشارة إلى بعض التفاصيل دونما إسراف كما فى النظارة المعظمة، فقط يمكن أن تؤخذ ملاحظة صغر حجم التمثال (وإن كان يزيد ارتفاعه علي أربعة عشر مترا) –بالنسبة لمساحة الميدان الكبير من ناحية وزاوية الرؤية من ناحية أخرى فالميدان واسع، وعلى مقربة من التمثال يقف فندق رمسيس هيلتون العملاق وكوبرى أكتوبر بأعمدته الضخمة وجسمه العريض والمتحف المصرى بجدرانه الصماء العتيقة أما زاوية الرؤية فإنك إذا شاهدته من بعد فسوف يتوه العمل وسط الوحدات المعمارية المحيطة لاسيما وحدة الإضاءة الضخمة التى تنافس القاعدة فى ارتفاعها وتتفوق عليها فضلا عن أنك لا تستطيع أن تراه عن قرب وذلك بالنسبة لارتفاعه الشاهق مقارنه

لقامة الإنسان.. من بعيد ضعيف ومن قريب لا يرى لاسيما أن كل الشوارع المؤدية إليه والمنطلقة من جانبه هى بالأساس أنهار مرور سيارات فلا تستطيع وأنت تقود سيارتك، أن تخرج رأسك خارج زجاج السيارة وترفع بصرك، وأية ثوان تكفى لذلك.. ربما لو كان التمثال قد وضع فى ميدان أضيق وعلى قاعدة أقل من قامة الإنسان لصار الأمر مختلفاً.. خذ دليلاً على ذلك، تمثال سيمون بوليفار الذى ينتصب فى ميدانه بجاردن سيتى خلف فندق سميراميس.. ترى المبانى والوحدات المعمارية المحيطة به أيضاً ضخمة فهذا مجمع التحرير وذاك ظهر الفندق المار إليه وغيرها إلا أن عدم ارتفاع القاعدة قد أتاح لجمهور المشاهدين فرصة المشاهدة وحتى قراءة اللوحة التذكارية التى كتب عليها أن هذا التمثال إهداء من شعب تشيلى رمزاً للصداقة بين الشعب المصرى وشعوب أمريكا اللاتينية. والمعروف أن سيمون بوليفار هو الذى حرر أمريكا اللاتينية من الاحتلال الأسبانى وخاض فى ذلك معارك عظيمة عبر الجبال وأحراش الغابات إلى أن حقق انتصار إرادة شعبه لكى يقف هنا فى القاهرة فى زيه القتالى الاحتفالى وسيفه فى يده يتكئ عليه فى استعراضية تتفق مع وقفته التى تدل على ثقته العالية وثباته وبعد نظره..

وفى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينات أزدانت القاهرة بعدة تماثيل جديدة دفعة واحدة وكان لنحاتى الفنون التطبيقية النصيب الأكبر فيها حيث كلف فتحى محمود بإقامة عدة تماثيل لتجميل شارع الأهرام الذى أعيد تخطيطه ورصفه باعتباره الطريق السياحى الذى تمر منه قوافل السائحين فى طريقهم إلى منطقة أهرامات الجيزة وأبى الهول وسقارة. وتناول فتحى محمود موضوع «المرأة والجرة على شاطئ النيل» فى أربعة تماثيل كبيرة الحجم تفرقت بطول شارع الهرم وتميزت هذه المجموعة بما يتوافر فيها من صفة الصرحية حيث الحلول الهندسية للكتلة وإن جاءت فى إطار واقعي.. وقد تناول الفنان موضوعه وصياغاته التشكيلية فى تواصل مع سابقه محمود مختار حيث تحتل المرأة والجرة الموضوع الأثير لديه وطرحه فى عدة تماثيل تمثل أهم إبداعاته فى

مرحلة العشرينيات .. وكان فتحى محمود قد نجح فى أكساب تلك المرأة الريفية مذاقاً جديداً جاء إضافة وامتداداً لدرب مختار.. إلا أن هذه التماثيل أزيلت فى أول التسعينيات ضمن عملية جديدة لإعادة تخطيط شارع الهرم!!!

إلا أن واحداً منها لايزال يحتل موقعه عند مدخل أكاديمية الفنون وربما شفع له اختلافه عن التماثيل الثلاثة التى أزيلت (المرأة والجرة) فيمثل إمرأة جالسة رافعة كفها اليمين فى مواجهة المشاهد وقد التفتت برأسها إلى اليمين قليلا فى دلال وقد عولج التمثال فى استيعاب كامل لقيم النحت المصرى القديم. وتتجلى فيه الصرحية من خلال الإيجاز فى التفاصيل ولاسيما طيات القماش، والحلول الهندسية للكتلة.

وتجدر الإشارة إلى أن التماثيل الثلاثة التى أزيلت هى الآن تزين مداخل مدن الحوامدية والبدرشين ويراهم المشاهد بوضوح أثناء السير على الطريق الزراعى الذى يمتد من جنوب الجيزة إلى بنى سويف فالصعيد .. وكان فتحى محمود قد أقام تمثالا آخر لايزال موجوداً بداخل جامعة القاهرة يمثل نصب الشهداء الطلاب الذى انتفضوا فى عام ١٩٤٦ مطالبين بالاستقلال واستشهد عدد كبير منهم عندما أغلقت سلطات الاحتلال كوبرى عباس عليهم وحصدت خيرة شباب مصر فمنهم من استشهد بالرصاص الغادر ومنهم من قفز واهباً روحه لمصر وجسده إلى نيلها العظيم.

والمعروف أيضاً أن فتحى محمود (المولود سنة ١٩١٨) كان قد أقام خلال الستينيات تمثالى طلعت حرب بميدانين بالقاهرة والزقازيق..

أما الفنان الثانى من خريجى الفنون التطبيقية فهو حسن حشمت (المولود سنة ١٩٢٠) ذلك الخزف العجوز الذى تجئ أعماله فى إطار التيار القومى الذى بدأه ومهد له الرائد مختار باحثا عن صياغات نحتية معاصرة.. يقدم لنا الآن حسن حشمت تمثالين بشمال القاهرة أقيم الأول فى عام ١٩٨٢ فى ميدان الجلاء فى مصر الجديدة.. ويتخذ العمل شكل المسلة ذات القاعدة المثلثة تعلوها رأس فتاة هى مصر الشامخة التى تقف فى ثبات ورسوخ وترتفع فى ثقة شامخة تشق عنان السماء. ويقسم الفنان

عمله رأسياً إلى ثلاثة مستويات فى الثلث الأسفل صورة الحياة الزراعية من خلال الفلاح مع حيواناته التى تلفه وتتحلق حوله فى أحد الجوانب وفى جانب آخر ترى الفلاح حاملاً فأسه وزوجته إلى جواره.. وقصد الفنان أن يعتمد طريقه النحت الغائر التى لجأ إليها من قبل محمود مختار فى قاعدة تمثال سعد زغلول ارتباطاً بتراث مصر الفنى القديم.

وفى الثلث الأوسط صور الفنان الحياة الصناعية من خلال أشكال التروس (عجلة الصناعة) التى تحيط بالعامل وهو يطرق بمطرقته على السندان. وفى الجزء العلوى قدم الفنان رموزاً تمثل الحياة الثقافية والفنية والعلمية كالكتاب المفتوح وريشة الكتابة التقليدية والبالته والفرشاة ليرمز بها للفنون التشكيلية ثم (مفتاح صول) والسلم الموسيقي، ورمز للعلم بحركة دوران الإلكترون والبروتون داخل الذرة، وفى الأعلى عند رقبة الفتاة تتدلى قلادة تعانق فيها الهلال والصليب رمزاً لوحدة عنصرى الأمة. وهكذا جمع الفنان فى هذا العمل المجالات التى تقوم عليها الحضارة المصرية الحديثة من زراعة وصناعة وعلوم وفنون لتتطلع مصر بذلك إلى الانطلاق نحو مستقبل أفضل.

وربما تكون مسلة حسن حشمت هذه هى التمثال الميدانى الوحيد من نوعه فى القاهرة الذى لم يقم تخليداً لشخصية أو تسجيلاً لحدث وإنما جاء ارتباطاً بمعنى الوطن بشكل علم.. ومن هنا يجئ تفرده فى شكله وبنائه الفنى التشكيلي.

التمثال الآخر الذى قدمه حسن حشمت للقاهرة هو «العبور» وهو موجود عند مدخل بانوراما حرب السادس من أكتوبر وترى التمثال أثناء السير على طريق صلاح سالم.. ويمثل العمل مجموعة من الجنود التى أشرعت أسلحتها وقد عبرت بخطوة عملاقة الحاجز المائى قناة السويس والحاجز الترابى العالى «خط بارليف» وتكاد تسمع صرخة الله أكبر تدوى من أفواههم المفتوحة والتى كتبت على صدورهم وفى نفس الوقت تلك الفترة أقيم فى حديقة عامة بشارع دمشق بمصر الجديدة تمثال متوسط الحجم فى تناسب مع الفراغ المحيط يمثل الأسرة فى تكوين معاصر للفنان جمال عبد

الحليم (١٩٤٧) أحد نحاتى الفنون الجميلة الذى راعى بوعى شديد معيشة التمثال مع البيئة البنائية المحيطة فقدم عمله معتمداً على فكرة الإنبثاق فتناول كتلة متراصة فيها تماسك النحت الفرعوني، فجاءت خالية من الفراغات إلا بالقدر المحسوب وقصد بذلك التئام الأسرة وترابطها وتوحدها.. إلا أن الفنان جعل هذه الكتلة تنبت من الأرض وفق قانون الشجرة التى تقف متفرعة فى الهواء.. وربما قصد الفنان بذلك إلى البعد الفلسفى الذى تمثله فكرة الأسرة. فهى تبدأ بفرد ثم تصير اثنين فيتزوجان ثم يزداد العدد ويتفرع التكوين متناميا متصاعداً بالضبط كفروع الأشجار وأغصانها.

ويبدو أن القاهرة اعتادت على أن تستقبل تماثيل الميادين وفوداً ودفعات تفصلها أزمان ربما تصل إلى عدة عقود من السنين. فمنذ أوائل الثمانينات وحتى منتصف العام الماضى ٢٠٠٣ تمر عشرون عاماً لم يقم خلالها تمثال واحد، ثم يأتى الفرج كالغيث.. ستة تماثيل دفعة واحدة!!.. وهو فى الحقيقة أمر يدعو للسرور والرضا على الأقل بالنسبة لنا نحن النحاتين وكذلك المهتمين بالفن.

نبدأ أولا بتمثال أحمد شوقى أمير شعراء القرن العشرين الذى صنعه مثال مصر الكبير الراحل جمال السجينى (١٩١٧ – ١٩٧٧) ليشارك به فى المسابقة التى نظمها المجلس الأعلى للفنون والآداب فى أواخر الستينيات لإقامة تمثال لشوقى فى حدائق بورجيزى فى روما..

ولايزال هذا التمثال قائماً هناك حتى الآن وتوجد نسخة منه من الجبس فى متحف أحمد شوقى (بيته الذى عاش فيه – كرمة ابن هانئ) على كورنيش الجيزة.

وكانت هذه النسخة هى النموذج الذى صنع منه القالب ليصب التمثال فى البرونز ليوضع أمام حديقة الأورمان بالجيزة.. وتمثال لشاعر كبير فى لحظة من لحظات تأمله الجليل فى جلسته الارستقراطية الهادئة فى مواجهة حديقة (غابة) كالأورمان، هو أمر منطقى وله دلالته فيما يتصل بعلاقة الإلهام الشعرى بالطبيعة بصفاتها وهدوئها ووشوشات أغصان الأشجار بها.. اختيار المكان هنا موفق جداً فهناك من التماثيل ما

يصلح لوضعه أمام متحف حربى أو مبنى كمجلس الشعب. وهناك ما يمكن وضعه أمام حديقة غناء كالأورمان.. نرى أنه قبل ذلك – فى ١٩٨٢ أقام فاروق إبراهيم تمثال الشاعر حافظ إبراهيم فى قلب حديقة الحرية بالزمالك.. ونلاحظ أيضاً أن أحمد عثمان قد أقام تمثالا للشاعر أحمد شوقى أيضاً من قبل فى نهاية الستينيات – فى حديقة الأندلس المواجهة لها «وكلتاهما على جانبى كوبرى قصر النيل من ناحية الزمالك».

وبنفس المنطقة تم وضع تمثالى محمد عبد الوهاب وأم كلثوم فى حدائق الأوبرا الجميلة وكان الفنان الشاب طارق الكومى (المولود ١٩٦٣) قد أبدعهما فى العام الماضي.. ورغم ما يؤخذ على تمثال عبد الوهاب من ملاحظات خاصة ببنائه الفنى كتمثال – حيث تزيد نسبة الرأس والأكتاف قليلا بالنسبة لباقى الجسم – إلا أن وضعه على الأرضية مباشرة، بدون قاعدة ، جاء موفقاً .. فهو موسيقار وأرض الأوبرا هى أرضيته كما أن المساحة لا تسمح بوضع قاعدة أضف إلى ذلك أن ارتفاعات المعمار المحيط ليست شاهقة.. وهو الأمر الذى لم يراع عند وضع نفس التمثال فى ميدان باب الشعرية مسقط رأس عبد الوهاب، حيث ضيق المساحة التى لا تسمح برؤية التمثال الذى ارتفع إلى حوالى مرتين ونصف أكبر من قامة الإنسان العادي.. كيف تتم الرؤية إذن.. فى أعمال الميادين يجب أن يوضع التمثال فى مجال الرؤية الطبيعى بالنسبة للمشاهد.. حتى لا نجهد المشاهد الذى قصدنا إمتاعه!!

أما بالنسبة لتمثال أم كلثوم فهو فى الأوبرا أيضاً جاء موفقاً وبالنسبة لموقع النسخة الثانية فى الزمالك أمام الفندق الذى يحمل اسمها والذى شغل موقع الفيلا التى كانت تعيش فيها، فإنه ليس سيئا وإن كنا نلاحظ عدم ضرورة أعمدة الإضاءة الأربعة المحيطة بالتمثال فى زواياه الأربعة فهى تنافس فى سمكها وارتفاعاتها ووزنها التمثال نفسه.. فضلا عن أن وضع التمثال نفسه فوق القاعدة كان يجب أن يتحرك إلى اليمين قليلا حتى يتمكن القادم من ميدان أبو الفدا متجها إلى الجبلاية – من رؤية زاوية جانبية فهى أفضل من مشاهدته من الخلف حيث يبدو التمثال كعروسة مولد كبيرة.

ثم إن هناك ملحوظة أخرى أسوقها فى هذا التساؤل: لماذا يعاد نسخ تمثالى الأوبرا المشار إليهما الآن مرة أخرى فى ميدانى باب الشعرية والزمالك؟!.. لقد قدم طارق الكومى جهده مخلصا إلى دار الأوبرا.. وجاءت أعماله مناسبة كما أسلفت تواً.. ولكن ألا يوجد فى مصر نحاتين غير طارق الكومى مع احترامنا الكامل للفنان الشاب.. وهل انعدمت مصر من النحاتين ذوى الخبرة ما عدا هذا الفنان.. أرى والله نحاتين كبارا من فنانى الصف الأول ولكنهم تواروا فى الظل مع أعمالهم العظيمة.. أو ربما جنبوا عن قصد فى نفس يعقوب .. وإذا كان الأمر هكذا - إذا سلمنا بذلك - ألم يستطع طارق الكومى أن يقدم لنا كلا من عبد الوهاب وأم كلثوم فى تكوين نحتى جديد، من باب الإثراء الفنى والجمالى أو حتى من باب استعراض قدراته فى تقديم الحجم والتكوين المناسبين للموقع والمكان المناسبين؟!..

فالمعروف فى عالم النحت الميدانى أن العمل الفنى الذى يصلح لميدان ربما لا يصلح لآخر وهنا نذكر أن الفنان لابد أن يأخذ فى حسبانه عدة عناصر مهمة عند التفكير فى تشييد تمثاله منها المساحة المتاحة فى الميدان والمسافة الممكنة التى يتم من خلالها المشاهدة فيما يسمى بمجال الرؤية المفترضة لمشاهدة العمل الفنى بصورة طبيعية ودون قصدية من المارة ورواد الميدان.. كما تجب كذلك مراعاة اتجاهات الشوارع الرئيسية التى تصب فى الميدان والتى تتفرع منه لكى يتحدد بذلك اتجاه الزاوية الرئيسية للتمثال.. وهذا الأمر يتم بمراعاة وقت الذروة لحركة الجمهور فى اتجاه الميدان ووضعية التمثال بالنسبة للشمس (مصدر الضوء الطبيعى خلال النهار فإذا كانت الشمس خلف التمثال مباشرة فسوف يظهر وكأنه كتلة سوداء كالشبح، أضف إلى كل ذلك حساب ارتفاع التمثال بالنسبة للارتفاعات المحيطة فى الميدان إذا كانت مبانى معمارية أو أشجارا أو نخيلا.. فكيف بعد كل هذا - بالله - أن ننسخ تمثال عبد الوهاب بالأوبرا لنضعه على مرتفع فى ميدان باب الشعرية الذى يملأه الضجيج والزحام طوال أوقات النهار تقريباً..

ونأتى إلى تمثال طه حسين للفنان حسن كامل (المولود ١٩٦٧) والذى يعانى بشدة من كل ما سبق.. فالتمثال النحيف يرتفع إلى مسافة فوق قاعدة أسطوانية نحيفة أيضاً..

تشعر لتوك أنه سيقع بفعل الريح.. ناهيك عن ذلك فإن المشاهدين والمارة يتساءلون لمن يكون هذا النصب.. إن شخص طه حسين ليس واضحا بالمرة فالوجه صغير جداً بالنسبة لهذا الارتفاع.. والتمثال يتجه فى زاويته الرئيسية إلى كوبرى الجلاء.. فالقادم من بعيد لا يرى سوى شبح مجنح فى عباءته النحيفة.. وربما يتشابه موقع التمثال هنا مع موقع تمثال سعد زغلول الذى يواجه كوبرى قصر النيل فيراه المارة قبل بداية الكوبرى من الشاطئ الآخر للنيل.. ولذلك قصد مختار إلى زيادة محسوبة فى نسبة الرأس واليد اليمنى الممدودة للأمام حتى لا يأكلهما الفضاء الرهيب المحيط حيث لا يظهر من خلفه على البعد غير برج الجزيرة الشاهق.. لم يأخذ حسن كامل فى حسبانه هذا الأمر ولا ضخامة المبانى المحيطة برج شيراتون القاهرة وبنك فيصل الإسلامى إلى اليمين وعمارة سكنية ضخمة على يساره على ناصية شارع السد المؤدى إلى ميدان فيني.. فضلا عن أن شخص طه حسين (المكفوف الذى قضى معظم أوقاته جالسا وليس واقفا) لم يكن مترفعا عن الناس حتى نرفعه بهذه الصورة عن عيون المارة إنه فتى بسيط من صعيد مصر الفقير.. وعاش كطالب مغترب بالقاهرة أثناء دراسته بالأزهر. وبعد عودته من فرنسا طالب بتوفير التعليم الذى «كالماء والهواء» لكل أبناء هذا الشعب.. لماذا إذن يبدو بهذه الضآلة فوق هذا المرتفع الشاهق؟.. جدير بالذكر أن وزارة الثقافة التى أعلنت عن إقامة مسابقة لإقامة نصب تذكارى لعميد الأدب العربى فى ميدان عام كانت قد وضعت شرطاً يمنع الفنانين الذين تخطوا سن الأربعين من الاشتراك فيها.. وفى ذلك مصادرة للإبداع وقصره على فئة بعينها ربما تكون أقل مما يناط بها من أعمال عظيمة. ولما فازت الأعمال الثلاثة الأولى كأفضل ثلاثة أعمال قدمت.. تم اختيار الفائز الثانى فى سابقة هى الأولى من نوعها فى تاريخ إقامة المسابقات الفنية الخاصة بأعمال الميادين. وكان الفنان عبد الهادى الوشاحى قد

قدم نموذجا لتمثال طه حسين ولكنه لم يقدر له الاشتراك به لأنه «ويا للأسف» كان قد تعدى سن الأربعين. بخمسة وعشرين عاما من عمره المديد.

ونأتى إلى تمثال نجيب محفوظ للفنان السيد عبده سليم لنختتم به هذه المقالة المطولة فنقول أولا أن نجيب محفوظ ليس قزما وليس قصير القامة.. هذه أول ملحوظة بل هو علي، ما أعلم، طويل القامة ويسير طوال حياته بدون عصا يتكئ عليها. وربما يكون قد استعان بعصا فى المرحلة الأخيرة ولكنها ليست صفة ملازمة له منذ أن شب.. ثانيا فإن نجيب محفوظ ذلك الأديب الفذ الذى سجل فى رواياته تفاعل الإنسان المصرى مع المجتمع وانصهارهما معاً منذ ثلاثينيات القرن المنصرم، لا ينبغى أن يظهر هكذا كشحات ضرير منكسر يتحسس الأرض بعصاه ويجر قدمه اليمنى خلفه. كان يجب أن يظهر وهو فى أوج مجده وتألقه وشبابه وليحيط به شموخ وجلال يلتقيان به..

أما بعد.. فإن جمهور النقاد والفنانين يأملون أن تراجع وزارة الثقافة نفسها وتتجمع لديها الجرأة والشجاعة فتزيل التماثيل الثلاثة الأخيرة عبد الوهاب وطه حسين ومحفوظ. وربما يكون من الجائز إقامتهما فى مدن الأقاليم حتى لا تضيع سدى «التكاليف الباهظة» التى صرفت عليها.. ولنقيم محلها تماثيل أخرى لنفس الشخصيات ولتسمح شروط المسابقة القادمة بمشاركة كل الفنانين المصريين ذوى الخبرة والمكانة الفنية الرفيعة. حرصاً على قاهرة جميلة، رقيقة، جليلة، تليق بميراث الأجداد المجيد.

شعر

شهرة

عبده المصرى

سأجلس قريباً حافة نهرها
وأرمى ذراعى على مهلٍ
كأنها سقطت سهواً
واعتذر فى خبث
– أن تأففت –
ثم أعاود ذات المشهد
فى حافة أخري
وفى ليل آخر
ليل بعيد
قدمى صديقتي
وذراعى طليق

شعر

يجرى الفرات للجنوب

سميرالأمير

يجرى الفرات للجنوب
إيه غير صراخ اليتامى يشدنا للفرات؟
محناش صحاب مصلحة ولا احنا كنا اخوات!
- مالناش ولاد لسه ف سن الجيش!
- الحرب إيه غير ساحة موات ودمار
كثبان رمال وجماجم
- إحنا مجرد حلم بالخضره
مضروب علينا حصار الفقر والسخرة
ومندورين للهلاك بأمر رب الجنود.
يجرى الفرات والنيل ف عكس الإتجاه يجري
ماكانش ليه ف العراق ضفتين
ولا نخلتين طارحين وبيت من طين
النيل ماكانش هناك بإراده
كل الحكاية أجره أكبر شوية
والبحر مهما يفيض يحب الزيادة
لكن اللى ميت غريب مالوش ديه
ولو سألت ابنك يرد عليك:-
- لو كان وطن واحد ما كنتش اغيب

وكنت أسيب دمى يحنى الشط
على شرط نبقى زى بعض بالظبط
ما يكونش واحد غنى وفقرا كتار
- أموت معاك ازاى وعمرى عايش ميت
وعمرى عايش يدوب برقع توب قديم من توب؟
يجرى الفرات للجنوب ويجرى دجله معاه
والنيل ف قلب الصحرا عاكس الاتجاه
وكأننا مش ولاد بلاد واحده
لا حاربنا ف فلسطين ولا غنينا للوحدة
كأننا جايين من كل حدب وصوب
يجرى الفرات للجنوب والطيارات فوقه
خايفة يمد إيده يمتى فيهزنى شوقه يا خدنى هناك
أنا المحسوب ف جيش تاني
العسكرى المجنون قسمنى على نفسى وغماني
لا بقيت مع ولا ضد
ولا اكتفيت م الضحك ساعة الجد
أنا اللى كنت زمان بنيت السد
ورفعت راية العروبة
حاسس كإنى عبارة عن طوبة
ولو أنى ديماً بافتح الراديو
على نشرة الأخبار.

فكر

الإرهاب: قراءة من الداخل

د .عاطف أحمد

على الرغم من أن ما حدث فى شرم الشيخ مأساوى بكل المقاييس. وأنه الأكبر حجما والأشد ضراوة فى تاريخ العنف الموجه ضد مدنيين ليس فى مصر فحسب بل فى المنطقة العربية كلها، فإن أحدا لا يعلم من هم بالتحديد الذين قاموا بمثل ذلك العمل ولا ما هى دوافعهم الحقيقية، ولا إلى أية تنظيمات ينتمون ويمولون ولا أين وكيف يتم تجنيدهم وتدريبهم وإعدادهم وتهيئتهم لمثل تلك المهام الانتحارية التى لا تقبل بحكم طبيعتها أن تكون موضع مساومة لسبب بسيط هو أن إنجازها يعنى موت صاحبها. لذلك فلا يعقل أن يكون السبب فى عقد مثل تلك الصفقات دنيويا بحال من الأحوال، بل لابد من وجود تصور أو اعتقاد ما بأن مثل ذلك العمل إنما هو وسيلة إلى تحقيق شىء ما هو وفقا لإيمان القائم به أفضل من حيث طبيعته ومن حيث دوامه من جميع ما لديه حاليا ومستقبلا. من هنا عدم القدرة على مقاومة مثل ذلك العمل. لأن ما هو مدفوع فيه أصلا يتجاوز الحد الأقصى لما يمكن أن نحدده نحن من ثمن عليه أن يدفعه مقابل القيام به.

أقول إن أحدا حتى الآن لا يعرف من الذى قام بذلك العمل، رغم ذلك فثمة تكهنات مبنية على احتمالات واقعية تشير، على الأقل، إلى خصائص عامة يجب

أن تتوفر فيمن يقوم به من ذلك مثلا أنه يجب أن يكون على قناعة تامة، نفسية وعقلية، بأن حياته لا تساوى ما سيلقى من جزاء نتيجة لما سيقوم به وهو جزاء قد يكون أخر وياهو جنة الخلد التى يؤمن أنه سيدخلها فورا لأنه يحمل علامة الاستشهاد في سبيل الله وقد يكون هو الصدى الذى سيتركه مثل ذلك العمل فيمن يعلم به. وهو هنا غالبا ما يرتبط بشعور غامر بالبطولة والتضحية والفداء. وقد يرتبط أيضا باحساس عميق بأن مثل ذلك العمل سيحيله من شخص لا أهمية له إلى شخص يتحدث عنه الجميع ويشيرون إليه كما لو كان من معدن منفرد مختلف عن الناس جميعا فمثل تلك التصورات حينما تستولى تماما على العقل والوجدان. هى وحدها التى يمكن أن تشكل دافعاً حيويا للقيام بعمل انتحارى شرط حدوثه هو فناء صاحبه.

كذلك يمكن القول بأن مثل تلك الأفكار والتصورات المثالية، إنما يكون لها حضور وفاعلية بل وهيمنة على ما عداها من تصورات فى الفترة العمرية ما بين العقدين الثانى والثالث. فخلال هذه المرحلة تكون الشخصية قد أخذت فى التبلور وإن لم تكن قد نضجت بعد وتكون التساؤلات الوجودية والتأملات التجريدية التى تعكس الاهتمامات النظرية الخاصة بتلك المرحلة. فى أعلى حالاتها وتكون أيضاً القابلية للتلقين وللتوحد مع الأشخاص ذوى الأهمية. فى عنفوان نشاطها. من هنا فالمتوقع غالبا هو أن ينتمى الفاعلون لمثل تلك العمليات الانتحارية إلى فئة الشباب الباكر الذى لا يتجاوز عادة العقد الثالث من العمر.

على أن هذين العاملين، المعتقد الشخصى والفئة العمرية، لا يوجدان فى فراغ اجتماعى أو ثقافي، بل هما دائما يكتسبان خصائصهما من الوسط الاجتماعى والثقافى المحيط. الأمر الذى ينقلنا إلى مستوى آخر فى التحليل، وهو المستوى الاجتماعى الثقافى الذى طرح بدوره بعض التساؤلات: منها مثلا ما هى الخصائص الاجتماعية الثقافية؟ وكيف يمكن تحديد أثرها على التكوين المعتقدى

النفسى للفرد؟

ولعل مفهوم المركب الاجتماعى الثقافى يوضح لنا بعض جوانب تلك المسألة. ذلك أن الواقع الاجتماعى يمكن إدراكه من خلال تصور أن له بنية ما أى مجموعة من العناصر التى تترابط فيما بينها ترابطا وثيقا قائما على نوع ما من أنواع الانسجام أو التوافق الداخلي. بحيث تشكل معا ما يمكن أن يكون وحدة ذاتية. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن ثمة منظومات من القيم والتفضيلات والتصورات عن العالم والإنسان وعن الواقع الاجتماعى ذاته والتى تنعكس فى سلوكيات ومواقف اجتماعية وشخصية معينة وهى التى تشكل الثقافة. والآن فإننا لو جمعنا بين كل من البنية الاجتماعية والمنظومة الثقافية فسيصبح لدينا ما يمكن تسميته بالمركب الاجتماعى الثقافي. ولعل أشهر نموذجين للمركبات الاجتماعية الثقافية هما: أولا: المركب الاجتماعى الثقافى الزراعى (الإقطاعى/ ما قبل الحداثى) الذى يقوم اجتماعيا على فكرة العائلة الممتدة كمبدأ وإطار للانتماء والولاء ومصدر للقيم والمعارف وكوحدة اقتصادية (حيث يمارس داخلها النشاط الاقتصادى الذى يقوم به أفراد العائلة مجتمعين) وتعليمية وأخلاقية وقانونية. وحيث لا يكون للفرد أية قيمة فى ذاته مستقلا عن انتمائه العائلي.

وثانيا: المركب الاجتماعى الثقافى الصناعى (الرأسمالى/ الحداثى) الذى يقوم اجتماعيا على فكرة العائلة الصغيرة (النووية) التى لم يعد لها دور اجتماعى مؤثر بأى حال، وعلى فكرة الفرد المستقل بذاته والمتساوى مع الآخرين جميعا والذى يتمتع بجميع الحقوق المدنية والسياسية بصفته تلك.

وغنى عن القول أن كلا من النمطين وإن كان يوجد فى وسط حضارى مختلف عن الاخر، لكنه يتسم بالتوافق فى كل الأحوال بين ما هو اجتماعى وما هو ثقافى فيه من ناحية، وبينهما وبين شروط العصر التكنولوجية والحضارية. من ناحية أخرى.

والآن ما الذى يحدث لو لم يتحقق مثل ذلك التوافق؟ اعتقد أنه من هنا تنشأ التوترات التى تؤدى إلى أزمات عديدة من حيث الشكل الذى قد تتخذه أى من حيث الأعراض الخارجية لكنها تظل رغم ذلك واحدة من حيث الأصل أو المنشأ. أزمات من مثل : أزمة الهوية والآخر: الأصالة والمعاصرة: الحداثة والتقليد ، فضلا عن التساؤلات المتعلقة بسبب تخلفنا وتقدم الغرب. وأسئلة النهضة والإصلاح الدينى وهل علينا أن نستعيدهما كما حدثا فى أوربا أم أن باستطاعتنا تجاوزهما. والدخول مباشرة فى مشكلات العصر بعقلية العصر.

ولنعد الآن إلى موضوعنا الأصلي. إذ كيف تؤثر توترات المركب الاجتماعى الثقافى على المعتقد الشخصى والتكوين النفسى للفرد.

إذا كانت تلك التوترات تظهر على المستوى الثقافى فى صورة تساؤلات فكرية معينة، فإنها على المستوى النفسي، تتخذ صورة قلق عميق وشعور بفقدان الهوية أو الضياع وهى تشكل بذلك أزمة نفسية حادة تجعل الشخص يبحث عن خلاص فردى أيا كان ثمنه، فإذا صادف أن وجد من يقدم له ليس عزاء فحسب بل يقينا جديدا ورؤية جديدة وهوية جديدة، فلن يقاوم بل العكس هوالصحيح تماما فسيقبل بلا تردد على الدخول إلى ذلك العالم الجديد الملئ باليقين والذى يكسبه وضعا وشعورا بالأهمية لم يكن يتخيله من قبل. وبذلك يلعب الملقن هنا دورا مهما وأساسيا.

لكن مثل ذلك الملقن لا يقتصر دوره غالبا على مجرد ملء نفس الفرد المعنى باليقين، بل هو يتجاوز ذلك إلى تهيئة كل الظروف التى تضمن له أن يقوم بما هو مطلوب منه على الوجه الأكمل. كذلك فهو لا ينبت من فراغ وإنما هو نتاج المجتمع المحيط بما فيه من أساليب وأنماط فى الفكر والسلوك فى مختلف المجالات: السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والتعليمية. وهنا أيضا فإننا نجد أن خصائص تلك المجالات لها تأثير مباشر على التكوين

المعتقدى والنفسى للأفراد.

ولو نظرنا إلى ما يجري، فى واقعنا الراهن، فى تلك المجالات فسنجد من الأسباب ما يجعلنا نفهم كيف يمكن لعقلية العنف الدينى أن تنشأ وتزدهر.

ذلك إننا نعانى من توترات حادة بين نمطين من التفكير والسلوك، أحدهما هو النمط التقليدى وثانيهما هو النمط الحداثى فأما النمط التقليدى والذى يقوم على المركب الاجتماعى الثقافى الزراعى فهو يتمثل فيما يمكن تسميته بالعقلية الريفية والتكوين النفسى الريفى بخصائصه التى يمكن أن تختزل – مع الإخلال طبعا – فى الطابع الشخصى لكل التعاملات دون تفرقة بين ما هو شخصى وما هو عام. وكذلك فى الإيمان الطبيعى بالغيب وبالقضاء والقدر بكل ما يستتبعه من إيمانات وتسليمات فى مختلف المجالات. بما فيها المجال السياسى حيث يتحدد الموقف من الحاكم كما لو كان هو ظل الله على الأرض أو هو الأب وشيخ القبيلة الذى لا يعصى له أمراً. وبما فيها المجال الاعتقادى حيث الإيمان بالله، كقوة غيبية متحكمة فى العالم بأسره من ناحية وكوجود مشخصن حى يرافق الإنسان فى كل ما يفعل من ناحية أخرى، وحيث الوجدان الدينى يكاد لا يترك شيئاً دون أن يتماس معه وأن كان بلا تأثير فعلى فى معظم الحالات، وحيث التعايش المسالم بين المتناقضات بعضها البعض دون أى إحساس بالمفارقة.

وأما النمط الحداثى فهو الذى يتأسس على المركب الاجتماعى الثقافى الصناعي، حيث تسود عقلية المدينة بما فيها من فردانية (حيث المجتمع يتشكل من أفراد مستقلين متساوين فى الحقوق والواجبات) ومن واقعية (حيث الواقع الإنسانى قد حل تقريبا محل الواقع الطبيعى وحيث الاهتمام يتجه إلى أمور الواقع. بهدف السيطرة عليها والتحكم فيها، قبل المسائل التجريدية والتأملية) ومن موضوعية (حيث يصبح الفرق واضحا بين ما هو ذاتى وشخصى وبين ما هو موضوعى وخارجى) وبما تستتبعه تلك المنظومة الفكرية من سلوكيات

ومواقف مختلفة فى جميع مجالات الحياة الاجتماعية.

ومثل ذلك التوتر بين هذين النمطين من التفكير والسلوك والذى نشأ عما يمكن تسميته بـ «مأزق الحداثة» (أى التناقض بين البنية الاجتماعية الآخذة فى التشكل الحداثى وبين المنظومة الفكرية (والنفسية) ما قبل الحداثة). إنما هو المصدر الرئيسى للاستقطاب الحادث فى المجتمع بين اتجاهين هما الاتجاه العلمانى من ناحية ، والاتجاه الدينى من ناحية أخرى والمشكلة هنا ليست فى عدم القدرة على التوفيق بينهما (إذ أن ذلك أمر ممكن كما سيأتى لاحقا) بل ربما كانت تحديدا فى إصرار التيار الدينى (أو على الأقل بعض من رموزه الأساسيين خاصة من لهم مصلحة واضحة فى ذلك) على التمسك برؤية معينة للنص الدينى تجعله يخرج عن النطاق الطبيعى للدين ليصطدم مباشرة مع هو واقع إنسانى أنجزته البشرية بأكملها عبر مسارها التاريخى الطويل وربما كان مثل ذلك التيار لا يدرك أن مثل تلك الرؤية إنما هى فى الواقع رؤية سلطوية، فهى أولا: تبنى تصوراتها حول العلاقة بين الله والإنسان على نمط العلاقة بين السلطان والرعية فى أدبيات العصور الوسطي. فهى تتصور أن الله هو سلطان الكون، وأن البشرية مثل كل الموجودات الأخري، هى رعيته (بمعنى أنها أداة لتحقيق إرادته هو) ثم هى ثانيا: تتصور أن السلطان (الله) قد وضع للرعية (البشرية) نظاما للحياة من خلال تعليمات أودعها فى كتاب (النص الديني) وهو تصل من ذلك إلى النتيجة الطبيعية وهى وجوب الطاعة على البشر وإلا أصبحوا عصاة للأوامر السلطانية (الإلهية) واستحقوا بذلك العقاب. وربما أيضا كانت المشكلة الحقيقية هى أن مثل هذا التيار لا يستطيع أن يدرك الأمر على ذلك النحو. وبالتالى فهو لا يستطيع أن يتصور أن رؤيته تلك هى واحدة من بين رؤى أخرى عديدة تتساوى جميعا من حيث المستوى المعرفى ومن هنا فهو يرفض تماما فكرة تعددية القراءة والتفسير خاصة فيما يسميها هو بالثوابت لا

المتغيرات، والأصول لا الفروع، وهى تسميات لا تلزم أحداً على الإطلاق.

على أن تعددية القراءة والتفسير ظلت هى القاعدة لا الاستثناء طوال تاريخ الأزدهار الفكرى للإسلام. ونظرة واحدة على ما كتب حول الملل والنحل أو الفرق أو مقالات الإسلاميين تكفى لتبين تلك الحقيقة. وحينما غابت تعددية القراءة والتفسير دخل العالم الإسلامى حالة الجمود التاريخى الطويل الذى يبدو أننا عموما لم نفق منه حتى اليوم وأن تصور الكثير منا عكس ذلك.

وأتصور أنه من المناسب الآن الحديث عما أعنيه حينما قلت إن من الممكن اليسير التوفيق بين الإسلام كدين، وبين العلمانية كتوجه فكري. المسألة هنا تتعلق بما نعنيه بكل من المصطلحين فإذا عنينا بالدين المنظومة الاعتقادية/ العبادية،وهذا بلا شك هو جوهر الدين، أى دين فنحن هنا بمنأى كامل عن مجال فعالية العلمانية. ذلك أن هذا المجال إنما يبدأ تحديدا خارج نطاق المجال الديني. أى خارج نطاق المنظومة الاعتقادية/ العبادية. فما هو جدير بالذكر أن العلوم الإنسانية الحديثة لا تتناول العقائد من حيث صوابها أو خطئها (المقاربة الإبستمولوجية) بل من حيث دلالتها ومعناها بالنسبة لمعتنقيها (المقاربة السوسيولوجية). بتعبير آخر يمكننا القول إن المستوى العقيدى (والعبادى بطبيعة الحال) هو مستوى يقع خارج نطاق نظرية المعرفة (الإبستمولوجيا). ومعنى ذلك أيضا أن النظرة القديمة للدين على اعتبار أنه قضايا خاطئة أو بلا معني، هى نظرة غير علمية بالمعنى الحديث للعلم.

وعلى ذلك فالعلمانية والتى تعنى استقلال العقل الإنسانى فى النظر إلى أمور الواقع عن أية سلطات معرفية سواه. لا تتعارض مع الدين. لسبب بسيط هى أنها تقع خارج نطاقه كما أنه يقع خارج نطاقها. فلكل نطاقه الخاص ومجال فعاليته الخاص، ومن هنا يرتفع التناقض بينهما.

على أن فهم هذه المسألة على ذلك النحو، رغم بساطته ومنطقيته التى تكاد تكون

بديهية. يبدو أنه أمر شديد الصعوبة بالنسبة لعقول معينة. وهو ما قد ينتقل بنا من مجال الاستدلال العقلى والمنطقى إلى مجال التحليل السيكولوجى أو السوسيولوجى وفقا لما نجد. وأيا كانت الأسباب فالنتيجة الطبيعية لذلك الموقف هى التعارض الحاد بين الدين وبين الواقع الفعلي. ذلك أن الواقع هنا أصبح يتم تقييمه وقياسه دينيا (عملية تديين الواقع) ومن هنا أيضا عملية رفض هذا الواقع. وهى العملية التى يمكن لها فى ظروف معينة أن تؤدى إلى تكفيره.

وهكذا تكتمل حلقات السلسلة التى تؤدى فى نهاية المطاف إلى مثل ما حدث فى شرم الشيخ.

على أنه قد يكون للمسألة أوجه أخرى من المهم تحديدها ذلك أن اختيار الهدف والتوقيت من الملامح المهمة التى قد تساعد فى تحديد طبيعة العملية والهدف منها تحديدا.

فإذا كان من الصحيح أن الشرطة المصرية قد قامت فى استجوابها للمتهمين فى حادث طابا باستخدام أساليب غير إنسانية تماما بل ومنافية لكل ما هو إنسانى فى سبيل استنطاقهم بإجابات معينة أو أيا ما كان هدفها فإنه من الطبيعى أن يفكر أولئك الذين جرحت كرامتهم وأهينت أسرهم فى الانتقام. وعلى أية حال فمسئولية الدولة هنا لا تقتصر على ذلك الوضع فحسب بل هى تمتد فى الواقع إلى صلب المسألة ذاتها أى إلى التناقض الأساسى الذى يتعلق بموقفها من التوترات الكائنة فى المركب الاجتماعى الثقافى الراهن.

ذلك أن الدولة بمراوحتها بين العلمنة وبين مغازلة التيارات الدينية وبتغذيتها للسلفية الدينية التقليدية والتى تتصور أنها ستعزز تدينها هى لدى من يراها غير ذلك، وهى مواقف يمكن أن تصب جميعا فى مؤازرة عمليات العنف الدينى وكذلك فى ممارستها لأشد الأشكال معاداة للديمقراطية وللتعددية ولحقوق الإنسان تحت مسميات تستخدم مفردات الديمقراطية والتعددية وحقوق

الإنسان، إنما هى فى واقع الأمر شريك بالتواطؤ فيما يجرى من عمليات العنف الدموى الذى يمكن أن يعصف أول ما يعصف بسلطتها هى تحديدا.

نقد

«الغرام المسلح»

والبحث عن عدالة شعرية لا تخاصم الذاكرة والعين..

أسامة عرابى

عامرة رحلة الشاعر «حلمى سالم» بالعطاء والإنجاز الفنى والإخلاص لدرس الشعر والإنصات إلى صوته الخاص عبر دربه الوعر الذى لايرى نفسه إلا منفتحاً على ما يطمح إليه، ويكشف عن حضوره فيه.. أو ما يشف عنه ويعلن عن وعده، ويظل شاهداً على اختلافه وتميزه، متمثلاً ربما قول «أبى العلاء المعرى» فى «لزوم ما لا يلزم»:

إذا قلت المحال رفعت صوتى   وإن قلت اليقين أطلت همسي

ألم يرث «حلمى سالم» عن «شيخ المعرة» الشك واطراح المسلمات وعدم التطامن إلى حقائق مكتفية بنفسها تنأى عن الفاعلية البشرية والتقاليد الفكرية المادية، كما أخبرتنا بذلك قصيدته عن «المعرى» فى ديوانه الجديد الرابع عشر فى مسيرته الشعرية «الغرام المسلح» الذى صدر عن المجلس الأعلى للثقافة هذا العام، راجين فك شفراته الفنية، وتحليل بنياته المتعددة.

كتب «حلمى سالم» قصائد ديوانه هذا خلال سنتين أمضاهما متنقلاً .. مرتحلاً بين باريس ومارسيليا والقاهرة فى الفترة الممتدة بين ٢٠٠١ إلى ٢٠٠٣، فمضى على طريقة «ابن القارح» فى «رسالة الغفران» يحاور الشعراء والفلاسفة والمتصوفة والساسة والمفكرين

والمؤرخين، حاملاً أسئلته الشائكة معه، مكرساً لذاكرة تعى مغزى تواصلها مع التاريخي، ومعنى تمثيلاتها فى الجغرافيا الكونية، وراهنيته السياسية والثقافية، فقدم لنا تجربة تنتسب بنسيجها ومنحاها الدلالى إلى ما يمكن دعوته بـ «بويطيقا التناقض» أو «بويطيقا المغايرة والتجاوز والاجتياح»، عبر لقاء درامى يكشف عن آفاق إنتاج الحقيقة والمعنى بين عالمين يمثلان شرطاً تاريخياً داخل سيرورة زمنية وسمت علاقاتهما، وطبعت وجودهما، عبر سردية لا تدرك ماهيتها وأشكال توارى معانيها إلا فى كامل تعقيدها وتشابك منظومات خطابها ومنظور استراتيجيتها داخل النص.. فـ«طوبى لمن قام مثل «عوليس» بسفر جميل، ثم عاد وقد اغتنى حنكه وحكمة ليعيش بين ذويه ما تبقى من عمره) كما قال «دوبيل».

غير أن النص الماثل بيننا ينطوى على مقابلات ضد تقف إحداهما فى مواجهة الأخري، حجباً وحضوراً.. أو غياباً وتذكراً.. فى حوار لا يجرى تأسيسه بمعزل عن نقد الذات، بل ينهض على تحدى الذات والسلطة بأنماطها المتعددة، وبنهج إنسانوى يتكئ على دينامية فردية وحدس مرهف ينتج أفكاره ولا يجترها، بمنأى عن لعبة الأنساق الثابتة والمرجعيات المهنية.

من هنا، جاء ترحال «حلمى سالم» وتطوافه موشوماً بالظلال.. وفسحة زمنية تجيل النظر فى نواميس الصيرورة، محاولة التسلل إلى فجوات التاريخ ومساحات صمته ليستنطق حقيقة، ويسائل هويته، فاضحاً استراتيجيات عمدت إلى جوهرة الشرق ومركزته حول صورة ثابتة للأنا تقوم بذاتها، وتساكن ذاتها.. لذلك لم يعد الرمز عنده صورة بل إطارا قلقاً يعاد تركيبه من جديد، ويتحول شطره المعتم إلى مرايا كاشفة تتغير عبرها الرؤية وجدل العلاقة معها، وتتبدد إثرها الغلالة الكثيفة لفلسفة التعالى التى مارستها مركزية اللوجوس الغربية بإقصاء الآخر ونفيه من فردوسها الأرضي، وإبدال التاريخ الجينالوچى الواقعى بتميزات إبستيمية وكيانية لم تكن تخلو أبداً من زيف وابتداع مختلقين للتاريخ.

يقول الشاعر فى قصيدته التى اتخذت لها اسم «الشريان»:

أحفاد الغاليين يروحون ويغدون

وهم مغسولون بماء الرفعة
يشغلهم أن يكتشفوا البقع العمياء،
بقلب القحطانيين الجدد،
وكيف تصير اللغة
سلاح الفارين من الحرب.
. . . .
لكن الشريان الواصل بين الغاليين،
وهم يغدون أمامك ويروحون،
وبين القحطانيين وهم خلفك يندثرون،
ستفضحه عينا طفل
علقتا بلسان كريم
إذ يتدلى من مشنقة.

الأمر الذى يميط اللثام عن ماهية الخطاب الغربى الذى نهضت بتشكيله قوى وسلطات، وخرجت منه أساطير ومعتقدات عملت على «شرقنة الشرق»، وصيرته موضوعاً له، بعد أن أدخلته عنوة واقتداراً إلى قاعة المحكمة الاستشراقية بتعبير «إدوارد سعيد» الذى ربط بين تفشى الاستشراق فى حياتنا بتفشى ظاهرة الاستهلاك الذى جعلت من الشرق صورة الغرب البديلة أو الخفية والسرية، نظراً إلى غياب المؤسسات الفكرية التى تجعل من الغرب موضوعاً للدراسة لدينا.

وهو ما أفضى – بلغة الشاعر – فى قصيدته «فيكتور هيجو»
(بأن المصريين سيرتبكون بولع ملتبس
بين الدانة والمطبعة)

وإلى أن يتساءل (نفر: هل كان رجال المطبعة غزاة»؟) كما جاء فى قصيدة «نابليون».

فـ (هل الثغرة فى التكتيك؟..

هل المشكلة هى الحارس؟).. كما يقول فى قصيدة «المباراة» مثلاً؟.. أم أنها فى ذلك «الغرام المسلح» الذى أفرغ السرديات التاريخية من محتواها الإنسانى

وربطها بالمشروع الرأسمالى الأوروبى الكولونيالى، وأدى إلى ضرب من الخيانة للإرث الحضارى المشترك الذى ضم فى إرهابه بوماً حضارة الإغريق بالثقافة الإسلامية، وأنتج تفاعلاً وحواراً إيحابيثين منح أوروبا اسمها المنحوت من اسم كريمة ملك «صور» فى لبنان، وجذورها الفيلولوچية من الأبجدية الفينيقية..

بيد أنه خضع فى التحليل الأخير - لمنطق التطور اللامتكافئ الذى أخل بالتوازن القديم بين العالمين، ودفع إلى المزيد من التحكم والتسلط، مما رسخ صورة نمطية للشرق راوحت مكانها ردحاً من الزمان طويلا؟

لم يفعل «حلمى سالم» ما فعله «رفاعة رافع الطهطاوى» فى تخليص الإبريز فى تلخيص باريز»، ولا ما ذهب إليه «أحمد فارس الشدياق» فى كتابه «الرحلة، فى انبهارهما بالحضارة الغربية، وإلحاحهما على محاكاة النموذج الغربى ونقله ليفيد منه بنور وطنهما «فعمد - أى الشاعر - إلى تقنية تستحضر المشهد كله وتضعه فى ضرب من «الإرداف الخلفى» الذى يضع المتناقضين معاً فى سلة واحدة، تستجلى بعدهما ومجالى تحققهما، على نحو يسمح بتحريرهما مما ران عليهما من استيهامات ورؤى تكشف عن طرائق استخدامات التمثيل المتعددة فى ممارسة عمليات السيطرة والنقد الإبستمولوجي. فعل «حلمى سالم» ذلك لأنه يعى طبيعة لحظته التاريخية التى أفضت إلى تعثر مشروع النهضة العربي، وعلاقته بمأزق تطوره الاجتماعى والسياسى فى قسمة العمل الدولية.. ومن ثم، عجز هذا المشروع عن تطوير منظوماته الداخلية استناداً إلى إمكاناته المعوقة والمجهضة.

فياصنوى فى الهوس بمصر،
أراك مثيلي:
فردان غريبان حزينان أذلهما القرنان،
فما عدت الفاتح ذا الغرة والتاج،
وما عدت الناهض،
طمس الحلمان: الهيمنة بسيف،
والهيمنة بمعراج،
لا أسست الملك،

ولا أنقذت حفيداتى من فقهاء الأسمنت ونواب الكعبة،
لنضم القبرين ونبك على المجدين:
فلست عصى الدمع،
ولست عصى الدمع) – من قصيدة «الطهطاوى».

لذلك جاءت معارضة «حلمى سالم» الشعرية لقصيدة «مرثية العمر الجميل» محاولة للقبض على المعنى التاريخى والشعرى فى جدلهما الموار حول حقيقة واقع إنسانى لاينى يتغير وينقض أبداً.. واختباره فى ضوء الشراك التى تنصبها التحولات العاصفة على غير صعيد ومستوى لجهة تماسكها، ومدى قدرة بنيتها على التعامل معها، بمخزونها الهائل من التصورات الثقافية النمطية، وطابعها السجالى الذى لا يخلو من نزعة استهلاكية وموقف جد تنقيحى يتشبث بالوجود! لذا لم يأل «حلمى سالم» جهداً فى اجتراع مقاربة شعرية تهيئ له السبيل للاضطلاع بجهد نقدى خيال مشروع استنفد إمكانات بقائه واستمراره، والعمل على استنقاد تاريخ قادم للشعر من مكائد النخبة، ومحاولات شتل جماليات جديدة تتواشج بديناميات تاريخنا المعاصر القلقة والمتسائلة، معيدة النظر فى مشروع للحداثة ناقص ومغدور.

استدعى الآباء القرناء المحتكين بسلك
الضوء العريان،
استدعى عافية البتانون إذا اصطكت
ببنات أفينيون،
ولكن لم يخلد من ثورته العربية في
باريس سوى الأسمنت)
– من قصيدة مرثية العمر الجميل –

يحاور نص «حلمى سالم» أزمنة متعددة يمثل كل منها عالماً أو تاريخاً أو حقولاً مرجعية أو أنساقاً خاصة أو مؤسسات، تملاها جميعاً بحساسيته الشعرية ورهافة وعيه الفنى اللتين جعلتا من الديوان فضاء وثقوباً زواجتا حوار الشخصيات برؤية الشاعر واستدعائها لحظاتٍ تتقاطع معها أو تتناقض، أو تشكل مهاداً لأحداث وصوراً تتجاوز دور الذات العارفة والتصميم المسبق ..

وأتت قـراءته لـفيكتور هيـجو .. وطه حـسين .. وابن رشـد.. وأبي نواس.. وابن الفـارض.. والسـهروردي.. والحـلاج.. والمتنبى .. ورامـبو.. والتـوحـيـدى .. والطهطاوي.. والمعـري.. وحـجـازي.. وسـواهـم، أتت وسـيلة لإبراز الاخـتـلاف لا التمـاهى .. فالشىء لا يكتسب تميزه، بل لا يتبدى ويبزغ إلا عبر التعدد والتنوع والتعارض .. عندها يأخذ الشعر على عاتقة الدور النقدى للفيتشية ولضـروب تطويع الواقع، حـفاظاً على إنسـانيـة الحيـاة وشـعـريتـهـا، وبحـثـاً عن عـدالة لا تخاصم الذاكرة والعين!

فتحية لـ «حلمى سالم» ولديوان «الغرام المسلح» بجسارته التى ترى التاريخ من موقع الند الذى يملك رأسمالاً من الثقة فى إمكاناته استمده من قراءته الحية.. الواعية لواقعه ودرسه المستفاد..

ألم يقل لنا فى قصيدة «المتصوف»:

محترف حصارات

لو مرت سنة من غير حصار أرتاب

وأسال: هل صرت دجيناً لا يقلق أحداً؟)

نص

انتيلچينسيا

أمينة عبد الله

فكرة إنك بتعرف جوع العيون
وتحس عطش صوت بنسبه المتفاوتة
دا مش معناه إن خبراتك طويلة
أو إنك تقدر توجد مفاتيح متعددة لشخصية واحدة

على فكرة شفرة دخولك لا حداثيات روحي
معتمدة على تراث قديم بالمعرفة
زى بدلتك الكلاسيك



شفرة دخولك مش مؤهلة
للتعامل مع عيون مدربة ع الحياد
أو لتهجين محاصيل تنبت أصوات متعددة
فكرة إنك تشبه حد باعرفه
خلتنى استدعى معرفتى بالنمور
وأرضى بصلة الدم اللى بينكم،
أقنعت نفسى إن الشبه بينكم مش أصيل
وإن أكيد فيه سمات مختلفة بس خبرتي
مش مأهلانى لاكتشافها
أو إعادة صياغتها
ومن هنا
جاتنى رغبة ف إعادة إنتاجك
باستدعاء كل التفاصيل اللى تخصك
لوحدك

ترجمة

إلى النقطة اللانهائية

شعر : كاميلايول إيده

ترجمة: وليد الكبيسى

فى نصف دار

نصف دار يخفينا فى الليل
نصف أسرة
بنصف وجبة طعام
على نصف مائدة

لى نصف فم
بنصف لسان أنادى به
ونصف حجاب أصمت خلفه

ذراع واحد أبحث بها
وألتقط بقايا الزجاج المكسور
من تحت أقدام أخى الصغير

قطعة من القلب

مرمية فى الرمال
نصف الأفكار
احتمل بلعها مع الدم والرماد

أشرب حليب الليل الناعم
أنصت لأيقاع تنفس جديد
تحت كل صخرة

الشمس تستلقى على الغبار
الفم والأصابع والعيون يعتريها الجفاف

الكلاب السائبة تأتى لتشرب الدموع
وتلحس الرماد من الأيادي

مع أمواتنا
نغوص ونغوص فى الملح
وفى رياح العالم السفلي
التى تتنفس ذاكرة جماجم الموتي

نغوص إلى النقطة النهائية خلف العين
حيث الليلة المليئة بالنجوم تفتح ذراعيها
وتطوى الأحياء والأموات
فى حضن النور

معاً

أنت الشمس فى راحتى يداي

أكاد أحس بك بأطراف أصابعي

إحساسى بك ينتشر خلال ذراعي
ليبلغ قلبي
ويدور فى جسدي

روحى ترى نوراً
أصابعى تتعرف عليه ثانية فى أجفانك
عندما تتنفس بهدوء

سبق لأدب ونقد أن قدمت فى ديوانها الصغير، العدد ٢١٤ يونيه ٢٠٠٣ ترجمة للمجموعة الأولى للشاعرة كاميلا، وهى من الجيل المعاصر فى الشعر النرويجي، حيث صدرت مجموعتها الأولى ١٩٩٧ وحظت بقبول واحتفاء من النقاد وجمهور القراء هناك ، وهذا مادعا مترجمنا وليد الكبيسى إلى نقلها للعربية، وقد خص بالترجمة أدب ونقد. وننشر هنا أحدث ما كتبت الشاعرة.

ملف

أيقونة الضلع الأعوج
نعمات البحيرى والغرام المسلح للكتابة

أحمد سعيد

شاى القمر.. الحلق الجمالى السادس لحواء الأعوج نعمات البحيرى الحاملة بالكلمة والمعنى أمة الرب التى حملت بكلمات المقهورات، والمهمشين، والمحاصرين بتابوهات النوع والتقاليد وديناصورات المحرمات.

من نصف امرأة تتردد أصداء العالم الذى نحياه، حيث الجحيم هم الآخرون، وسجناء الطاونا، حيث تتمثل صور الوجود والصراع الاجتماعى والنفسى عبر لقطات دالة من الدراما، والتصوير والتشكيل الرؤيوى واللغوي، وتحولات الطبقة الوسطى منتصف الثمانينيات، تلك الوضعية الزمانية والمكانية كوطن ومجتمع غارق فى بحيرات التناقضات، ترصد بجمالية قصصية مكثفة، وأسلوبية حكائية تتراوح بين الحكى الشعبى والشفهى ولغة فصيحة ذات وضعية جمالية تأسرك بإنسيابها وتدفقها النوعى والجمالى.

تدافع بصوت كصوت فيروز عن الحق فى الحرية والتحرر من قيود الآلهة الوهمية.

رسمت نعمت وضعيتها برسوخ، كادر خاص بانتمائها الاجتماعى والطبقى والجمالي. راصدة لبؤرة الصراعات الهامشية داخل مجتمعها الأنثوى والذكورى، والوطيفي.

هى تعى أين تقف وكيفية التوقف والتأمل.. وماهية الصياغة والتكوين.

تصرخ بتساؤلات العلة الفاعلة وبمنهج سقراطى يتهكم ويولد، وبحس وجودى بالأنا التى تتحرك بضمير الغائب، ونون النسوة، وتاء التأنيث تصرخ بأصدائها ولن تكون أو لا تكون.. تحتمل نهش النسر لبروميثوس جسدها، وعقلها، وقلبها تضئ شعلة المعرفة لتغوى القارئ بثمرة الحكى المحرمة لتحرجه من جنة الوهم المكتسبة ترحل مع عوليس بسفينة العاشقين، لأنها لا تنزل النهر مرتين، ولا تحتمل خفافيش الجهل والظلام والقهر، فتأتى كالنبوءة بانهدام سور برلين الأقنعة، والرغبات الضائعة وهؤلاء البشر الكفاكويين الذين تحولوا إلى أمساخ وحيوات ضائعة تحت قطار مستعمرة العقاب، والنفاق، والتسلط ، والقهر، ولأنهم عميان يقودون عميان فهى تحمل صليبها وتخلص للفداء البشرى فيكون جدها خبز الحكى، ويكون دم التجارب واللحظات الإنسانية والتأمل الذاتى والطموح الجمالى لأناس سرقت منهم جمالياتهم البسيطة للحياة عبر العيب والحرام والضلع الأعوج ونقص الدين والأخلاق يكون كل ذلك نبيذها فقضى فى طريق الآلام فتكون صوت هؤلاء المتعبيين والحزانى والمجدليات اللواتى هرب منهم عريس الحياة والرغبة فى غد أكثر أماناً وطمأنينة تشكل بحداثية تشكيلية، وتفاصيل بسيطة تشرك معها كل هوامش الحياة والأحيان من أماكن ونباتات، وحيوانات، وأغاني، وأمثال ، وسرد مكثف لا ترهل فيه، وإيقاعية لغوية خالية من الغنائية، وصور بصرية ومونتاج لتجعل القارئ المشاهد داخل «راكور» من الجماليات البهجة ، وتأتى المولودة الجمالية الرابعة «ارتحالات اللؤلؤ» كعلامة فارقة ودالة على غنى وثراء التجربة الجمالية واللغوية، وحاملة لحس حداثى من

الكتابة ورصد الجماليات السرد، وشعرية الحكي، وشاعرية العمق الدلالي، عبر الاستخدام الكثيف والمكثف لتقنيات اللغة وتحديث القص ومغامرة جمالية لذلك الغرام المسلح للكتابة وارتياد إمكانات السرد، واستبطان لا وعى اللغة وتفكيك ميتافيزقيا العوال والدلالات، وكسر أفق التوقع، وتحديث أفق التلقى واستحداث منظور حداثى للكتابة السردية وامبراطورية العلامات والتشبع من لذة النص، وتجاوز المرحلة الأودبين كلسرد، والبحث عن أركولوجيا جديدة، للمعرفة القصصية واللغوية، والتخلص من الأخ الأكبر الواحد لكلاسيكية الحراك الدرامى واللغوى واللعب كشهرزاد بالدوال للنجاة من سيف شهريار الذى يميت كل بكارة للتجربة والمعنى لذلك تكون مجموعة «ضلع أعوج» صرخة فى وجه المجتمع الذكورى وتكشف الغطاء عن الضلع الأعوج من المفاهيم الراسخ فى ذهنيات الخطاب الذكورى لسلطة المعرفة الاجتماعية والقيم الأبوية المشيدة خلف كل حركة أنثوية.

هى ابنة الحظ حين كتبت رواية «أشجار قليلة عند المنحنى» ترصد فيها تناقض المثقف وقهر السلطة، واستغلال الذات وتحطم الأنا، وتحرق المثال أمام الواقع وابتسار الأحلام وانهيار أشجار الذات والإنسانية والحب، والمدينة الفاضلة أمام الخوف الذى يحاصرنا عند كل منحنى من ثقافة الكلام والشعارات، فالظل ضنين لقلة أشجار الحرية، الحياة، الحب تحت شمس الخوف والشمولية السياسية.

تلك هى قطط نعمات البحيرى سيدة الجوزاء هى فى شاى القمر لاتزال تقاتل بشراسة للتخلص من كل ثعابين الزيف والقهر والخوف تدعونا للبحث عن رفاعى لنكتشف تلك الثعابين التى بيننا وفينا من ثعابين التشاؤم، والخوف، والقهر، وترقص بحيوية كبيرة مع عصابة البنات، ولا ننسى أن نشكر هؤلاء الأشباح أصحاب مدن الموت المعنوى على أنهم اكتفوا برحيلها وترسم حراك ريم

الانتهـازى لتصبح سـيدة عمـود بإحد« الصـحف لذلك عليك أن تكتـشف طرقك السـرية للحزن، وأن حفلة شـاى القمر صـاحبتـها ليست مدعوة فـالقمر سـيكون شاية لهؤلاء الصادقين.

تسقينا شـاى القمر يوم اللطافة لأنه لن يكون مشـهداً أخيراً وأن قططها مـاركين، وكونديرا، وإيزابيل اللندى سيعلق وجهها كل صباح ليخبرها أن نباتاتها مثمرة وتموء مـعهم .... ادخلنا فى تجربة.... بحثنا عن الشـرير.. ويكون شـاى القـمر نبيذها الفادى لدم الكلمة، فالكلمة نور العالم.

ندوة أدب ونقد

تحولات المعرفة عند بعض المثقفين

ورقة عمل

شهدت بلادنا فى العقدين الآخرين انتقال عدد من المثقفين الفاعلين فى الحياة السياسية والفكرية من موقع فكر سياسى لآخر.

وتهدف هذه الندوة إلى سبر أغوار هذه الرحلة المعرفية والروحية، والتعرف على دفاعها وآلياتها وخبراتها وحصادها.

وما نحن بصدده ليس جديدا فى تاريخ الإنسانية، فلقد عرف الأدب العالمى فى رسالة الغفران والكوميديا الإلهية وغيرها الرحلة المؤلمة إلى العالم الآخر حيث تتطهر الروح وتنجو بنفسها، وفى التاريخ الاقتصادى الاجتماعى السياسى كان هناك المثقفون الذين خذلوا طبقاتهم بإرادة ذاتية وانتقلوا من موقع لآخر دفاعا عن أفكار وخيارات جديدة ودفع بعضهم ثمنا باهظا من حريته وحياته ذاتها.

وتبرز هذه الظاهرة في مراحل الانتقال الفاصلة التى عادة ما تتسم بالسيولة وتجرى فيها تحولات عاصفة شأن المرحلة التى نعيشها على الصعد العالمية والإقليمية والمحلية. فقد انهار نظام القطبية الثنائية ليهيمن قطب واحد، وانطلقت العولمة الرأسمالية لتجتاح العالم تحت رايات الليبرالية الجديدة، وانحسر الفكر الاشتراكى ودخلت الماركسية فى أزمة، وتآكلت المنظومة الثلاثية التى نشأت بعد الحرب العالمية الثانية وتكونت من النظام الاشتراكى وحركة التحرر الوطنى ودولة الرفاه الاجتماعى فى أوروبا وأمريكا، وبرزت القدرة التكيفية الهائلة للرأسمالية التى جعلتها قادرة على تخطى أزماتها الكبرى واحتياج العالم مع عودة الاستعمار العسكري.

وفي منطقتنا تزاوج التسلط والاستبدال مع الفساد والنظم الأبوية العشائرية مدعمة بالنفط، ورسخ المشروع الصهيونى الاستيطاني أقدامه على حساب شعب فلسطين وعجزت النظم العربية حتى عن تحرير الأرض المحتلة بعد هزيمة ١٩٦٧. وأصبح الإسلام السياسى منافسا قويا

لمشاريع التحرر القومى وللاشتراكية معا بعد تراجعهما، وانهيار مشاريع التحول الكبيرة فى العالم. ويلوذ بشر متزايدون بالدين في مفارقة مع القوة المتزايدة للعلم وقد أصبحت الأصولية قوة عالمية إذ تنتسب لكل الديانات سماوية وغير ذلك.

وعلى الصعيد المحلى انتقل النظام نفسه وبأدوات ثورة يوليو – غالبا – إلى نقيضها فى كل من الخيارات الاقتصادية والاجتماعية والوطنية، وان انتزع الكفاح الوطنى هامشاً من الحريات الديمقراطية شكل مع البيئة العالمية والإقليمية خلفية درامية للتحولات التى نحن بصددها.

لا تهدف هذه الندوة إلى معالجة التحولات باعتبارها مجرد اختيار فردي، بل كتحولات وجودية للكائن، وكانعكاس مركب لواقع موضوعى تركزت إحدى سماته في المثقفين الذين قال عنهم المفكر الأمريكى «إيريك بنتلي» إنهم جروح مفتوحة، وتحدث لوكاش عن وعى شقى ممزق.

وربما كان أخطر ما يمكن أن يحد من ثراء التحول كتجربة معرفية وروحية أن يقع المثقف أسير فكرة تقول إنه بتحوله هذا قد أدرك الحقيقة الكاملة المنفية لما كان عليه سابقا، ذلك أنه شاء أم أبى فإن ما كان عليه سابقا لا يزول بجرة قلم بل يبقى تأثيره بهذه الدرجة أو تلك.

ونجد أنفسنا هنا مرة أخرى أمام نسبية الحقيقة التى هى متضمنة فى سيرورة المعرفة وديناميكيتها داخل التطور التاريخى الطويل للعلم. ولم يكن تطور المعرفة وحده هو الذى قال بعدم وجود حقيقة مطلقة وإنما هى الخبرة الإنسانية أيضاً، والانتصارات المتعاقبة للعلم.

نحن مطالبون أن نتعامل مع مثل هذا التحول كمسار لا كقطيعة، مسار تتم فى إطاره الوحدة المتناقضة القائمة بين العمليات السياسية والثقافية والطبقية، وقليلون على ما نظن هم الذين يتعاملون بوثوقية مطمئنة مع اختياراتهم الجديدة وهو ما لا يعنى أن ما كانوا عليه سابقا هو حقيقة أخرى انكشف زيفها.

إن الإقرار بامكانية التحول وضرورته أحيانا هو – أيا كان اتجاهه – تعبير عن ديناميكية وتساؤل مستمر وقلق لا يرتاح للطمأنينة المغرورة وينطوى على نزوع للتحرر واتساع الأفق.

كذلك تبرز قضية العلاقات الملتبسة والشائكة أحيانا بين المثقفين الطليعيين والقوى الاجتماعية التى انحدروا منها أو تلك التى اختاروا الدفاع عن مصالحها، ومصدر الإلتباس الأولى هو عزلتهم عنها حتى أن بعض المثقفين ينساقون أحيانا وراء فكرة التفوق الوجودى والمعرفى للمثقف باعتباره كذلك؛ كما أن هذه العزلة قد تؤدى لسهولة التحول باعتباره صنو التأمل الذاتي.

إن شهادات المثقفين فى هذه الندوة ليست موضوعا للمدح أو الذم، للتحبيذ أو الإدانة، فلسنا قضاة ولا يحق لأحد أن يحاكم أحدا، بل نتطلع جميعا إلى معرفة أعمق وإضاءة لجوانب خافية من الحقيقية.

ضرورة أن تكون النهايات حاسمة

فاطمة ناعوت

فى ميتتك القادمة
تخير أسلوباً آخر،
يجنبك المشى فى الطرقات الطويلة،
واستنشاق البخار العطن
الذى يفـوح من شــفــاه النســوة الداكنات،
اللواتى يتصيدن المرضي
لينتزعن قبلة
يستحلبن لعابها
تحت طاولات التشريح
ثم
ألم نتفق أن تكون نهاياتنا
بجنون الخلايا؟

المرأة التى زرعت الكركديه
كى ينخفض ضغط الدم،
نظفت بقايا القئ والمخاط،
ثم أشــاحت عن النســوة داكنات الروح،
ذوات الأرداف الثقيلة،
لأنهن يتلصصن من ثقوب العنابر
فيتلفن الهدوء ومقابض الأبواب،
ثم يقتسمن خبز المريض ورئتيه،
لكنها
أدمت أناملها
حين انتبهت فجأة،
أن الجلطة تخثرت فى المخ،
لحظة رفضت أن تنام إلى جواره
عارية...
ونظيفة.

يلزم أن تتعلم المرأة
أن الدمــاغ الذى ســجن «إنجلز وجارودي» بين طياته

لابد أن يكون حانياً
وذا شرايين ضيقة
لا تسمح بمرور الإقطاعيين والنحاة،
ومن ثم
تأمن السيدة على عريها
إذا لامس عريه.

المدهش
إن دماغك المرسوم على الشاشة
كان مليئاً بالتلافيف والأوردة،
يشبه دماغ بائع الصحف الممدد
إلى جوارك
داخل قلاية الأشعة
بحثنا عن القصيدة
فلم نجد إلا أزقة قانية
وكثيراً من علامات السؤال،
حتى إن الطبيب الجالس إلى
الحاسوب
لوح قائلاً:
أيهما دماغ الشاعر؟

في المرة القادمة،
أختر ميتة أخري
تنجيك من حاملي الحقائب ومسوخ
كافكا

الذين يتسلقون الحوائط بأقدامهم
المزغبة،
يتسولون المحبة من النفطيات،
ثم يلتهمون خبز المريض ولسانه.
الأشياء تعلم الخبر كله،
بدليل:
أن بقايا كوب الكركديه،
وقميصك الملقى على عجل جوار
السرير المعدني،
وحتى توقيعك المشوش على إقرار
المستشفي،
جميعها تدبرت الأمر
ورسمت مشهدا آخر للحكاية
خاليا من المط والترهل وأنابيب
المحلول،

مشهد ذو حبكة مكثفة
وخاتمة فلسفتها:
أن موت الفجاءة
يفتح الأبواب على نحو أسرع
فتذوب التكتلات الدموية
مما يسمح للقاعة أن تنظف
حوائطها
من روث الأصدقاء الذين يكتبون
الشعر

ولا يحسنون الأدب.

لكن الحائط
ما كان ينبغى له أن يكون حائطا
مادام فى وسعه أن يغدو سلة زهر
أو قصيدة.

لماذا صدقتنى حين قلت:
إننى أزداد بياضا كلما نأيت عنى؟
وإن البـوليس سـيـعـتـقلك بتـهـمـة
الصلع؟
كانت مزحة
أو لعبة شعرية
لا تسـتـوجب أن تطيل شـعـرك إلى
هذا الحد،
ثم تعدل فى بناء النهاية،
فيغدو خلل الخلايا
شللاً نصفياً،
خوفاً من الكيماوي
ونتف الرأس

فمن الثابت
أن البوليس فى بلادنا
لا يحفل بالرؤوس
مادامت تحملها أعناق رجال
لا يدافعون عن حبيباتهم
حين تبكيهن التعاسة.

ومن الثابت أيضا
أن نساءك اللواتى عذبتهن
هن اللواتى حملن لك قوارير الدواء
وقطرن من دموعهن ماء نقياً
لتنجو من قصور الدورة الدموية
وانحباس الشعر.

أيها المقامر
مـا مـعـنى أن تكتب ديواناً كـامـلاً عن
السرطان،
ثم تموت بجلطة المخ؟

رأى

عن ملفات الأدب فى الأقاليم

بقلم/ سمير الأمير

من المفترض أن مجلة فكرية / أدبية تصدر عن أحد أحزاب اليسار المصرى ويشرف على تحريرها ناقدة مرموقة بقيمة وحجم «فريدة النقاش» وشاعر كبير بجدية وعمق «حلمى سالم» من المفترض أن تتميز وتنأى بنفسها عن «معجنة» مجلات وزارة الثقافة التى تحولت إلى «سبوبة» لمحرريها وشللهم من منتفعى الأدب ومحترفى سرقة الدعم الثقافى الذى لا يصل أبداً إلى مستحقيه من الموهوبين الحقيقيين فى القاهرة وعموم مصر المحروسة.. لذا تحتم على «أدب ونقد» أن تتعامل مع النصوص الإبداعية والمقالات بموضوعية بغض النظر عن اسم الكاتب أو محل إقامته فنشر الأعمال التى تأتى من أبعد قرية فى الريف المصرى متجاورة مع تلك الأعمال التى يكتبها أشهر كتاب القاهرة وذلك لترسيخ قيم الثقافة الموضوعية والجادة وللانتصار للمواهب الأصلية أينما وجدت ومن هذا المنطلق ولثقتى أنكم قادرون على القيام بهذه المهمة وقد فعلتم ذلك من قبل وكان لكم فضل فى الوقوف إلى جانب أدباء أصبحوا الآن متحققين فى الواقع الأدبى المصرى بل والعربى ومنهم على سبيل المثال القاص محمد المخزنجى والروائى رضا البهات والشاعر طاهر البرنبالى

وأسماء كثيرة لا يتسع المجال لذكرها.

من هذا المنطلق أود أن أهمس لكم ببعض الملاحظات حول سياسة النشر للأدباء ضمن ملفات تكرس للجغرافيا أكثر مما تكرس لقيمة الأعمال الأدبية ولكتابها وأوجز ملاحظاتى فى النقاط التالية:

أولا: - أليست القاهرة هى أيضاً إقليم مثل بقيمة أقاليم مصر؟ فهل ستنشرون قصائد أحمد عبد المعطى حجازى وقصص بهاء طاهر فى ملف يحمل اسم «القاهرة الكبرى والقليوبية» هل ستنشرون مقالات رجاء النقاش وصلاح عيسى ضمن ملف الدقهلية حيث ينتمى الأول «لمنية سمنود» والثانى لقرية «بشلا»؟

ثانيا: - هل يمكن اعتبار الملف الأدبى الخاص بإقليم معين ضمن المتن أم ضمن الهامش؟ فإن اعتبرتموه متناً فلماذا تضعونه بين قوسين كبيرين ألا يدل ذلك على تهربكم من التقييم العام للأعمال المنشورة، الموقف الذى ربما يعبر عن الكسل أكثر مما يعبر عن الاهتمام.

ثالثاً: هل تريحون ضمائركم المعذبة نتيجة شعوركم بالتقصير فى حق الأدباء (المتعشمين فيكم) فتتخلصون من هذا الشعور بوضعهم فى سلة واحدة تسمونها تهذباً «ملفاً؟

رابعاً: - وهذا مطلب شخصى - أرجو ألا تنشروا أيا من قصائدى التى أرسلتها بالبريد أو مع الأصدقاء ضمن هذه الملفات الجغرافية وذلك لأن أمى تصر على أننى «دقهلاوى» بما أنها من «ميت سلسيل» ويصر أبى على أننى «شرقاوى» بما أنه من «منشأة الأمير» أما زوج خالتى فيطالب بضمى إلى محافظة دمياط حيث استضاف أمى فى شهرها الأخير وحدث أن ولدت هناك وهذا يجعل وضعى فى ملف معين أمراً بالغ التعقيد وينذر بعواقب عائلية وخيمة.

دراسة

إشكالية المنهج
فى تواريخ العصر المملوكى

د.محمود إسماعيل

ثمة مقولة متواترة - خاطئة - عن ازدهار الفكر التاريخى فى مصر إبان العصر المملوكى . ومرد ذلك إلى انبهار المؤرخين المحدثين بكثرة عدد مؤرخى العصر. ووفرة ما ألفوا، بل إن المقريزى صنف وحده ما يزيد على ثلاثمائة كتاب ورسالة. كما تعاظمت ظاهرة ضخامة المؤلف الواحد؛ حتى إن كتاب «نهاية الأرب» للنويرى يقارب ثلاثين مجلدا.

صحيح أن أعداد المؤرخين بمصر تزايدت فى هذا العصر؛ وذلك لهجرات الكثيرين من المشارقة من بلادهم واستوطنوا مصر؛ نتيجة الغزوات المغولية والصليبية، كما استقر بها أيضاً الكثيرون من مؤرخى بلاد المغرب والأندلس؛ تحت تأثير تعاظم الخطر النصرانى وتفكك امبراطورية الموحدين. وكتب هؤلاء وأولئك فى شتى ضروب المعارف التاريخية، فكان العصر عصر «موسوعات» حوت معارف شتى ذات صلة بالتاريخ.

لكن نظرة مدققة تكشف عن التدهور الكيفى فى الفكر التاريخى برغم الازدهار «الكمى»، إذ إن معظم ما كتب كان نقلا واقتباسا عن

الســابقين، دون أدنى إبداع أو ابتكار، كـمــا فـشت ظاهرة «السطو» على مؤلفات المؤرخين القدامى ونسبة ما سرق إلى من سرق.

ولم تقتصر تلك الظاهرة على مؤرخى مصر وحدها، بل كانت شائعة فى كل أقطار العالم الإسلامي، حيث كان تدهور الفكر التاريخى جزءاً من تدهور الفكر الإسلامى برمته خلال عصر أطلق عليه ابن خلدون «عصر الانحطاط». وقد سبق لنا تبيان ذلك كله فى مجلدات ثلاثة من مشروعنا «سوسيولوجيا الفكر الإسلامى»(١)، بما يغنى عن البيان.

وقد أرجعنا التدهور إلى أسباب سوسيو - تاريخية، تمثلت فى سيادة نمط الإنتاج الإقطاعى العسكرى على أطلال الطبقة الوسطى - حاملة العلم - التى اختفت أو كادت. وانعكس الأساس الاقتصادى على الأحوال السياسية والأوضاع الاجتماعية، ومن ثم الحياة الفكرية. إذ آل حكم أقطار العالم الإسلامى - فى الغالب الأعم - إلى حكومات «العسكر»، ومعظمهم عناصر غير عربية، تولت الحكم عن طريق «الغلبة»، فى صورة «أوتوقراطيات» استبدادية متسلطة. كما اختفت الطبقة الوسطى نتيجة تدهور الأحوال الاقتصادية وسيطرة قوى أجنبية على طرق التجارة البحرية، كما تهددت التجارة «البينية» نظراً لانعدام الأمن من جراء الحروب الداخلية بين النظم القائمة.

بديهى أن تفرز هذه الأوضاع مردودها السلفى على النشاط العلمى والفكري. إذ اختفت الاتجاهات العقلانية والعلمية التجريبية بعد تحريم العلوم الدنيوية، باعتبارها «علوما غير نافعة». أما العلوم الدينية فقد تحولت إلى «التقليد»، حيث اعتبر «الإبداع» بدعا وضلالات. ولم يقدم فقهاء ومحدثو العصر إلا شروحا وملخصات وحواشى ومختصرات لكتب السابقين. وحرمت الفلسفة وجرم المشتغلون بها، ليسود «التصوف الطرقى»، الخرافى والتهويمى حتى أصبح يمثل ثقافة الحكام والمحكومين فى آن.

بديهى أن يتدهور الفكر التاريخي، موضوعا، ومنهجا، غاية ومقصدا،

باعتباره جزءاً من الثقافة العامة آنذاك. فقد تقصلت موضوعاته لتنحصر فى التواريخ الإقليمية والسير الخاصة بالحكام والمشاهير، وطبقات الفقهاء والمحدثين، فضلا عن الأحداث السياسية والوقائع العسكرية. أما الكتابة فى «التواريخ العالمية» فقد اختفت أو كادت لغلبة النزعات الإقليمية والسخائم العنصرية والصراعات الطائفية. ولم يتعد التاريخ الاقتصادى – الاجتماعى تسجيل الكوارث الطبيعية، وتفشى الأمراض والاوبئة، والنزعات العرقية، والنزاعات الطائفية.

ولا غرو، فقد تدهورت مكانة علم التاريخ، إذ شكك الفقهاء فى مغزاه وجدواه واعتبروه من قبيل «العلم غير النافع». ودخل المؤرخون فى جدل عقيم معهم دفاعا عن العلم وتبريرا لوجوده. مثال ذلك، أن المؤرخ «ابن حجر العسقلانى» أفتى بأن الاشتغال بالتاريخ حلال، لا حرام، كما أفتى «الكنانى» المؤرخ بأن الشريعة تبيح الاشتغال به(٢) وصنف «السخاوي» كتاب «الإعلان بالتوبيخ عن ذم التاريخ» لإثبات فوائد العلم وجدوى الاشتغال به. وللغرض نفسه صنف «السيوطى» كتاب «الشماريخ فى علم التاريخ»، وكتب «الكافيجى» «مختصر علم التاريخ»(٣).

على أن أهم أسباب تدهور العلم وتجليات هذا التدهور تكمن فى «إشكالية المنهج»: موضوع هذه الدراسة. وقضية المنهج تنطوى على عدة أبعاد، هى «المرجعية»، و«طرائق الكتابة» و«مسألة الموضوعية» و«قضية التأويل والتفسير». فلنحاول تناول كل بعد على حدة تناولا عاما، ثم تعميق ما نستنتجه من أحكام من خلال تقديم دراسة لأحد مؤرخى العصر، وهو المؤرخ «عز الدين بن شداد»، تأكيدا لما نذهب إليه.

بصدد مسألة «المرجعية»، نلاحظ أن الكثيرين من مؤرخى العصر كانوا «مؤرخى بلاط» موالين للسلطة، أو من المشتغلين فى دواوين الإدارة، أو من المؤرخين – المحدّثين، أى من علماء الحديث المشتغلين بالتاريخ.

بديهي، أن يعتمد المؤرخون السلطويون على مشاهداتهم، باعتبارهم «شهود

عيان»، أو مشاركين فى الأحداث بدرجة أو بأخري. كما قدر لهم الاستعانة بالوثائق فى كتابة تاريخ معاصريهم، والنقل من مؤلفات السابقين بخصوص العصور الماضية. لكنهم – مع ذلك – لم يوظفوا تلك المصادر المهمة بالقدر الكافي، فكانوا يكتفون بإثبات الوثائق دون تحليل أو تخريج. كما أنهم أحجموا – فى ظل إكراهات السلطة– عن تدوين الحقائق التى عاينوها. أما ما نقلوه عن المؤرخين السابقين، فلم يعملوا فيه النقد والنظر، بل عولوا على الاقتباس حتى بالنسبة لأخطاء السابقين، بما ينم عن جهل من ناحية، وتغليب «الرواية» على «الدراية» من ناحية أخرى.

وينسحب نفس الحكم على المؤرخين – المحدثين، خصوصا أنهم لم ينقلوا إلا عن مصادر تتعلق بمذاهبهم، وأحجموا عن الإفادة من كتب مخالفيهم فى المذهب.

لذلك لم يخطئ أحد الدارسين الثقات حيث ذهب إلى أن مؤرخى العصر «لم يقدموا أدنى جديد مبتكر»(٤). والأدهى شيوع «السرقات الأدبية» بين معظمهم، فكانوا يسطون على كتابات السابقين، دون إشارة إلى المصدر، بما يوحى بأنها من إبداعهم، كما هو حال المقريزي، على سبيل المثال(٦).

أما عن تبويب المعلومات وتصنيفها، فقد اعتمدوا نهج القدماء فى «النظام الحولى»، الأمر الذى فت فى وحدة الموضوع وتكامل بنيته. ونادرا ما عالجوا التاريخ كموضوعات، لكن غلب عليها التكرار والاجترار، نظراً لضآلة المعارف، والافتقار إلى فنون الكتابة التاريخية.

ناهيك عن ضمور «ملكة النقد»، لغلبة «التقليد» وتوجيه الاهتمام للسند على حساب المضمون، خصوصا بالنسبة للمؤرخين – المحدثين الذى يفضلون «الرواية» على «الدراية».

بديهى أن تتسم العروض بالخلل والتخليط، لغياب الوعى ببناء الموضوع وتسلسل تداعياته.

بخصوص مسألة «الموضوعية»، نلاحظ أن حظها عند مؤرخى العصر كان

ضئيلا، خصوصا عند مؤرخى البلاط الذين كان همهم تبرير سياسات الحكام، بالحق أو بالباطل ولم يكن بوسعهم «الحياد» خلال عصر مار بالمحاذير والضغوط والإكراهات.

أما المؤرخون - المحدثون ، فقد تفننوا فى تعرية خصومهم المذهبيين والتنديد بشخوصهم ومذاهبهم. وحسبنا حكم «السيوطي» على «ابن إياس» بأنه «ألف تاريخا جمع فيه أكابر وأعيانا، ونصب لأكل لحومهم خوانا»(٧).

وقد يفسر ذلك بنقمته على «الأكابر والأعيان» باعتباره مؤرخاً «شعبيا» تصدى لتجريح الأرستقراطية وتعرية مفاسدها.

على أن الأمر تعدى «التعرية والتجريح» إلى «التكفير»، خصوصا عند المؤرخين - المحدثين(٨). لذلك - وغيره - شاع بين المعاصرين أن «التاريخ أساسه الكذب»(٩).

من هنا، شاعت «المجازفات» عند المؤرخين التى تنم عن الجهل وانعدام الدراية، على حد قول «ابن إياس»(١٠). وإن كان الإنصاف يقتضى الاعتراف بوجود ثلة من المؤرخين اتسمت كتاباتهم بقدر كبير من الموضوعية، بل إن بعضهم لم يتورع عن نقد االسلطة ومؤرخيها، فضلا عن تعرية مفاسدها ومفاسدهم(١١). كما هو حال «ابن حجر»، و«ابن الأعرج» اللذين انحازا إلى الرعية. وحسبنا أن الأخير دعا إلى إصلاح شامل فى أجهزة الدولة الإدارية والمالية والقضائية، وندد بالشطط الجبائى، وطالب بتشكيل جهاز رقابى من «موظفين أكفاء ثقات وقضاة وكتاب شهود»(١٢). ويشاركه «السيوطى» موقفه، حيث أثر عنه رفض ما قدمه السلاطين إليه من إنعامات، واعتكف بمنزله احتجاجا على مظالمهم(١٣).

أما عن رؤى مؤرخى العصر وموقفهم من مسألة «التعليل» و«التأويل»، أى «التفسير»، فقد غلب عليها الطابع الدينى الغيبي. فالتاريخ فى «مخيالهم» «قدر إلهى يجب التسليم به، والخضوع له، وصيرورته منوطة بمخلص تبعث به العناية الإلهية على رأس كل مائة سنة». وفى هذا الصدد كتب «السيوطى»

كتاب «التنبئة عمن يبعث الله على رأس كل مائة».

ونظراً لغياب العلوم التجريبية وذيوع التصوف الطرقي، غصت كتابات المؤرخين بالخرافات والشعوذات، والتسليم بالكرامات والخوارق(١٤).

ولا غرو، فقد امتهن بعضهم الاشتغال بالسحر والتنجيم، كالمقريزي، فربطوا بين وقوع الحوادث وبين حركة الأفلاك.

وطبيعى أن يشذ بعض مؤرخى العصر عن القاعدة العامة، حيث اعتبروا التاريخ ووقائعه نتاج «فعاليات بشرية» وإرادات إنسانية. وفى هذا الصدد قدم المقريزى بواكير رؤية عن تأثير الاقتصاد فى الاجتماع والسياسة، وذلك فى كتابه «إغاثة الأمة بكشف الغمة». وقد بالغ – لذلك – بعض دارسيه فاعتبروه «مؤرخا ماديا تاريخيا» (١٥). وهو حكم لا يتسق مع إيمانه بالتنجيم (١٦). كذا الاعتراف بتأثير الكرامات والخوارق فى تفسير الأحداث والوقائع.

كما نتلمس نظرة واقعية للتاريخ عند بعض مؤرخي الشيعة (١٧). نظراً لاحتفاظهم بمعارف فلسفية وعقلانية وعلمية تجريبية.

أما عن مقاصد مؤرخى العصر من كتابة التاريخ، فتشي – بالمثل – بتدهور الفكر التاريخي. إذ تحمل مقدمات معظم مؤلفات العصر حقيقة المقاصد الدنيوية وإن غلفوها بمسوح دينى أحيانا، وادعاءات وهمية بترشيد الحكام ونصحهم لصالح الرعية. لقد استهدف معظمهم التكسب والارتزاق عن طريق تبجيل الحكام وتحويل مساوئهم إلى فضائل وتبرير سياساتهم الجائرة(١٨).

وبصدد لغة وأسلوب الكتاب، فقد مال – فى الغالب الأعم – إلى الركاكة والاهتمام بالصنعة اللفظية والمحسنات البديعية على حساب المضامين والمعاني. كما فشت الألفاظ الأعجمية، نظراً لعجمة الحكام ومؤرخيهم كما هو حال «ابن تغرى بردي» على سبيل المثال.

لذلك – وغيره – لا نبالغ إذا ما حكمنا بتدهور الفكر التاريخى فى هذا العصر، وهو تدهور يعود بالأساس إلى «الفقر المنهجى». وهو حكم قال به

بعض المؤرخين المحدثين، إذ ذكر «مرجوليوث(١٩) : «النقل شائع، والسطو سمة بارزة، والاجترار والتكرار بديل للإبداع والابتكار». وقال «روزنتال»(٢٠).«لقد عزف مؤرخو العصر على نغمة واحدة» قوامها «المجازفة والجهل». لذلك فمعظم ما كتب - فى نظر «محمد مصطفى زيادة»(٢١)-«كان معيبا» لذلك أيضا «لم تحظ كتاباتهم بثقة الدارسين المحدثين»(٢٢).

تلك رؤية عامة سنحاول مزيدا من برهنتها بعرض الأفكار الأساسية التى طرحها تلميذنا النابه «د. سند أحمد سند» عن منهجية المؤرخ «عز الدين بن شداد» فى رسالته للدكتوراه - بإشرافنا - تلك الأفكار التى لا تختلف كثيرا عما ذهبنا إليه فى حكمنا السابق.

ولد العز بن شداد بحلب عام ٦١٣هـ، برع فى العلوم الدينية وأحاط بطرف من العلوم الدنيوية. رحل إلى مصر عام ٦٥٨هـ واتخذها موطنا ومستقرا، حيث اتصل بالبلاط المملوكي، وحظى برعاية «الظاهر بيبرس» فتقلد الكثير من المناصب العليا، حتى وفاته عام ٦٨٤هـ.

ويشى ذلك بتيسر أحواله فعاش حياة الطبقة الأرستقراطية، الأمر الذى انعكس على كتاباته التاريخية، إذ كان «مؤرخ بلاط»، كما حذق علوم التفسير والحديث والفقه، وكان شافعى المذهب، الأمر الذى أثر فى منهجه التاريخي، كما سنوضح فى حينه.

له مصنفات شتى فى العلوم الدينية، كما ألف فى التاريخ «الروض الزاخر فى سيرة الملك الظاهر» و«الأعلاق الخطيرة فى ذكر أمراء الشام والجزيرة»، و«تحفة الزمن فى طرف أهل اليمن»، فضلا عن تذييل» لكتاب «الكامل» لابن الأثير.

فماذا عن منهجه فى دراسة التاريخ؟

بخصوص «مرجعيته» كان شاهد عيان لكثير من أحداث عصره، حيث شارك فى بعض الحملات العسكرية، كما خبر حياة البلاط المملوكي، وعقد صلات وطيدة مع الكثيرين من علماء ووجهاء عصره، فضلا عن رحلاته

وسفاراته إلى الخارج(٢٣).

لذلك استمد مادة تاريخية أصلية مهمة وظفها فيما كتب من تواريخ وفضلا عن ذلك «سمع عن شهود عيان» واطلع على الكثير من الوثائق، لكنه لم يفد منها الإفادة المرجوة، إذ زين بنصوصها مؤلفاته، دونما تحليل أو تجريح على الرغم من أهميتها بصدد النظم المملوكية، الإدارية والمالية والقضائية والعسكرية(٢٤).

أما عن تأريخه للعصور السابقة، فقد اعتمد على النقل والاقتباس. ويحمد له إثبات مصادره أحيانا، كذا إفادته من مصنفات مؤرخين شيعة من المعاصرين والقدامى(٢٥).

أما عن تصنيفه وترتيبه الأحداث التاريخية، فقد اتبع «النظام الحولى»، شأنه شأن معاصريه، وإن أرخ لأطلال المدن والآثار تأريخا يعتمد طريقة «الموضوعات». وفى نهاية كل «حولية»، كان يسجل تراجم لرجالات الدولة والوجهاء والمشاهير والعلماء والشعراء.

أسلوبه ينم عن اهتمام بالبديع، ولغته سليمة، وإن استخدم بعض ألفاظ العامية أحيانا، يؤخذ عليه الإسراف فى استخدام «النهج الحواري»، دون الاكتفاء بذكر المحتوى والمضمون، كذا الإسراف فى الاستشهاد بالشعر(٢٧).

ينفرد عز الدين بن شداد بسمة إعمال النقد فيما نقل عن المؤرخين السابقين إذ كان يعمل العقل والنظر فى الروايات ويرجح ما يراه منطقيا مقنعا. كما تفرد بمعالجة موضوعات جديدة مثل وصف الآثار الباقية عن القرون الخالية (٢٨).

ولعله تأثر فى ذلك بكبار المؤرخين السابقين من أمثال «البيرونى» كما كان منصفا حين يعلن عن غموض الحقائق المشتبهة، وعدم قدرته على البت فيها(٢٩). مقررا «أن التاريخ معرض للتصديق والتكذيب، وأن واضعه سائق نفسه إلى التعنيف والتثريب».

هذا فضلا عن وقوفه على الأسباب التى تحول بين المؤرخ وبين الوقوف

على الحقائق، ملخصا إياها فى «الخصومة والتحاسد والمداخنة» بين الفقهاء كذا بين «الملوك وتغلب بعضهم على بعض»(٣٠).

ومع ذلك كان مؤرخا «مقلداً» لكن تقليده - حسب قوله - كان «للمؤرخين العدول. على أن قوله مشكوك فيه، خصوصا أنه نقل الكثير عن مؤرخين اهتموا بالأساطير - كالوا قدى - دون تمحيص أو نقد. ويرجع ذلك - فيما نري- إلى اتباعه نهج أهل الحديث الذين غلبوا الرواية على الدراية.

وهذا يقود إلى محاولة الوقوف على رؤيته للتاريخ وتفسيره وقائعه وأحداثه. كانت رؤيته «دينية» تعول على «القضاء والقدر» فالتاريخ من ثم محكوم بالعناية الإلهية. وله شعر فى هذا المعنى نقتبس منه قوله:

من لزم الصبر نال بغيته   وطاوعته السعود فى الفلك.

ويشى ذلك بإيمانه - مثل سائر مؤرخى عصره - بالصلة بين طوالع الأفلاك وحركة النجوم وبين الوقائع التاريخية.

ناهيك عن أخذه بكرامات المتصوفة، وأقوال المنجمين، والرؤى المنامية (٣١).

وكان يعتبر عصر الرسول (صلى الله عليه وسلم) والخلفاء الراشدين نموذجا يجب احتذاؤه، شأنه شأن السلفيين(٣٢). ومن ثم قال بالتفسير الأخلاقى للتاريخ. فلطالما قيم الحكام والمشاهير من خلال منظور أخلاقي.

ومع ذلك ، يحمد له ولوج باب «التفسير الاقتصادى - الاجتماعي» - ربما دون وعى - حين تحدث عن تأثير التجارة فى الصراع الإسلامى - الصليبي، كما ندد بالبورجوازية التجارية، مبديا اتسام كبار التجار بالفساد ،والرشوة والسرقة أحيانا(٣٣).

أما عن موضوعيته، فمشكوك فيها، إذ برر كل أخطاء الحكام وسياساتهم الجائرة حفاظا على وضعيته الأرستقراطية. كما سكت تماما عن ذكر الأحداث المتعلقة بهذه المفاسد، فى حين تحامل على الرعية الذين كانوا فى نظره من «أهل الزنا واللواط»(٣٤).

خلاصة القول: إن الفكر التاريخى تدهور فى مصر المملوكية - منهجيا -

الأمر الذى انعكس سلبا على مقومات علم التاريخ الأخري، وأن هذه الظاهرة كانت سائدة فى كل أقطار العالم الإسلامى الذى عاش - آنذاك - مرحلة الإقطاعية العسكرية. وهو أمر يؤكد مقولتنا عن «سوسيولوجية الفكر».

المصادر والتوثيق:

(١) راجع: محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامى - طور الانهيار، مجلدات ١،٢،٣، القاهرة ٢٠٠٤.

(٢) شاكر مصطفي: التاريخ العربى والمؤرخون، جـ٣،ص١٥٥، بيروت ١٩٩٠

(٣) محمد مصطفى زيادة: المؤرخون فى مصر فى القرن الخامس عشر ، ص٨، القاهرة ١٩٤٩.

(٥) انظر:

أحمد عبد الرازق: المصادر المملوكية المتأخرة ، ص ٣١،٣٢، القاهرة ١٩٧٤.

(٦) شاكر مصطفي: المرجع السابق، جـ٣، ص ٤٥ .

(٧) أاظر:

محمد مصطفى زيادة: المرجع السابق ص ٣٩.

(٨) ابن الأعرج: تحرير السلوك فى تدبير الملوك، ص٦٠، القاهرة .د.ت

(٩) روزنتال: علم التاريخ عند المسلمين، الترجمة العربية، ص ٧٤، بغداد ١٩٦٤.

(١٠) ابن إياس: بدائع الزهور فى وقائع الدهور، جـ٢،ص٢٨٨، القاهرة،د.ت

(١١) محمد مصطفى زيادة: المرجع السابق، ص ١٩

(١٢)ابن الأعرج: المصدر السابق، ص ٣١ - ٣٩.

(١٣) عبد المنعم ماجد: الدولة الأيوبية، ص١١، القاهرة ١٩٩٧.

(١٤) روزنتال: المرجع السابق، ص١١٦.

(١٥) انظر:

طيب تيزيني: مشروع رؤية جديدة للفكر العربى فى العصر الوسيط، ص ٤٠٣.،

٤٠٤، دمشق ،د.ت
(١٦) محمد مصطفى زيادة: المرجع السابق، ص ٧٥.
(١٧) أحمد أمين: ظهر الإسلام، جـ٣، ص١٧٨، القاهرة ١٩٦٢.
(١٨) روزنتال: المرجع السابق،ص ٨٦
(١٩) مرجوليوث: دراسات عن المؤرخين العرب، الترجمة العربية، ص ١٧٤، بيروت، د.ت.
(٢٠) روزنتال: المرجع السابق، ص ٩٠.
(٢١) انظر:
المؤرخون فى مصر فى القرن الخامس عشر الميلادى ص٩٠.
(٢٢) انظر:
Blochet: Histoire des sultans Mamlukis,P.9,Panis,1919.
(٢٣) سند أحمد سند: العز بن شداد مؤرخا، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، مخطوطة، ٢٠٠٤م،ص١٤٣.
(٢٤) نفسه، ص ٥٨ - ١٦٠.
(٢٥) نفسه، ص ٢٠٨
(٢٦) نفسه، ص ٢١٣.
(٢٧) نفسه، ص ٢٢٨، ٢٢٩.
(٢٨) نفسه، ص ٢٣٩.
(٢٩) نفسه، ص ٢٤١
(٣٠) نفسه، ص ٢٤٣.
(٣١) نفسه، ص ٢٤٩، ٢٥٠،٢٥١.
(٣٢) نفسه، ص ٢٥٦.
(٣٣) نفسه، ص ٢٥٧.
(٣٤) نفسه. ص ٢٦١.

قصة

الرجل الذى عاد!

محمود قتاية

كان يتردد ذكره كثيرا فى بيتنا .. يسأل عنه الأقارب والجيران.. وكنت صبيا حين سمعت أمى تتحدث عنه بفخر .. كانت تقول:

– أخى الدكتور كمال سيأتى قريبا من أمريكا بعد أن حصل على الدكتوراه بامتياز!

عوضنى الله به خيرا بعد وفاة أبى وأمى!

سترونه حين يأتى ومعه زوجته الدكتورة كريستين..

الدكتور كمال وإن كان هو شقيقى الوحيد وليس لى من إخوة وأخوات سواه.. فهو الظل الوارف للمرحوم أبي، وهو الحنان الغامر لست الحبايب.. وصحيح هو أصغر منى سنا.. لكنه الأكبر مقاما عندي.. هو خالك يا مجدى الذى لم تعرفه بعد فقد كنت صغيراً جداً لم تبلغ عامك الثانى يوم غادر مصر، لكنه سيعود لتراه ويأخذك فى حضنه ويقبلك.. أنت تشبهه كثيرا يا مجدي.. عيناك الواسعتان مثل عينيه، أنفك الصغير مثل أنفه، شعرك الأسود الناعم ينسدل على جبينك كشعره تماماً.. وحين تنام تثنى ساقك اليمنى مثلما كان يفعل وهو نائم.. الولد كخاله يا مجدى..

وفى يوم وصلتنا برقية قرأها أبى وابتسم وسلمها إلى كانت تقول:

«سأحضر ومعى الدكتورة كريستين فى الخامسة مساء غد»

قلت وأنا أنظر إلى أبى وقد انتعش قلبى بالسرور:
– ستطير أمى من الفرح بهذا الخبر يا أبي..
قال أبي: بالتأكيد، خالك وزوجته سيحضران قادمين من أمريكا بعد غيبة سنوات طويلة وهى تنتظرهما باللهفة والشوق..
أسرعنا عائدين إلى المنزل.. سلمت أمى البرقية .. قرأتها.. احتضنتنى وعيناها مغرورقتان بالدمع.. قالت والكلمات تزدحم فى فمها .. أخيراً يا كمال يا حبيبى ستحضر أوحشتنى كثيراً..
متى تمر الساعات لأراك..؟
ترى هل تغيرت..!؟ ما شكل زوجتك الأمريكية؟
هل سنعجبها ..؟ هل ستحبنا..؟
وقالت لأبي: إبراهيم أنا لن أوصيك .. شقة الضيوف، والبيت كله... أريده الآن قبل أن يحضر الدكتور وزوجته أن يبرق .. يتلألأ من النظافة.. أرسل إلى ثلاثة عمال من الذين يعملون فى المزرعة، أريدهم لهذا الغرض.. وأرجوك أرسل معهم الفاكهة والخضار .. وأنا سأقوم بتجهيز اللحم والطيور ، وحتى لا ننسى أرجوك أرسل معهم زجاجات المشروبات، والمياه المعدنية للدكتور وزوجته!
خرج أبى سعيداً بسعادتها وجلست مع أمى وسمعتها تنادى الخالة أم متولى التى تساعدها فى أعمال المنزل وقالت:
– الدكتور كمال أخى سيأتى غدا مع زوجته .. أريدك يا أم متولى أن تأتى إلينا ومعك ابنتك فردوس من الفجر لنجهز غداء الضيوف.. زغردت أم متولى وهى تقول:
– من قبل الفجر أنا وفردوس سنكون عندك يا ست ، وهل يوجد أغلى من الدكتور كمال
يارب تسعدى بأخيك وبمجدى الغالى وترينه كخاله دكتور قد الدنيا..!
وحين دقت الساعة الخامسة فى اليوم التالى كان منزلنا قد اكتسى بالستائر وأضيئت الثريات ونجفة الصالون ، وصارت الحجرات تتضوع برائحة الورد

والريحان.. أما طاولة الغداء فقد امتلأت بما لذ وطاب.. وجلسنا ننتظر القادمين..
وفجأة.. وقفت سيارة أمام منزلنا.. تجمع بعض الأطفال متطلعين إلى السيدة الأجنبية التى نزلت منها وإلى الرجل الذى كان يقود السيارة والذى استقبله أبى بالعناق والقبلات وسلم على السيدة الأجنبية..

كنت أقف كلعبة مهملة بجانب السيارة.. أتفرج عليهم لا يسأل عنى أحد من القادمين!

أقبلت أمى مسرعة .. احتضنت الدكتور كمال وقبلته كثيراً.. كانت تبكى وهى تقبله وتقول:

أوحشتنى يا كمال.. أوحشتنى يا ابن أمى وأبي..! أوحشتنى كثيرا كثيرا..!

ثم عانقت السيدة التى قدمها خالى إلى أمى قائلا:

- زوجتى كريستين!

وقال يقدم أمى لها:

- أختى وفية..

ثم قال بالإنجليزية:

- اسم أختى معناه السيدة التى تعيد الحق تماماً لمستحقيه!

ابتسمت مدام كريستين وقالت لخالى كلمة أجنبية لم أعرف معناها.. لكنه رد عليها بالإنجليزية

قائلاً: ليس الآن.. بعد الغداء سأخبرهم!!

وقفت بجوار أمى فقالت لي: تقدم يا مجدى سلم على خالك الدكتور كمال..

تقدمت وأنا أتعثر فى خطوي.. فقال خالى:

- مجدى .. لقد كبرت .. برافو .. حين غادرت مصر كنت بيبى صغير..!

قبلنى خالى وكانت أمى فخورة سعيدة وهو يقبلنى وقالت:

- مجدى فى الصف الأول الثانوى متفوق فى دراسته ويتعلم الإنجليزية بجانب العربية..

قال خالى: برافو.. شىء عظيم .. هذا يعجب تانت كريستين.. سلم عليها..

سلمت على زوجة خالى كريستين.. ومازلت أذكر أظافرها الطويلة الملونة!

وتناولنا الغداء.. كان الطعام شهياً والحلوى رائعة، وكان أمام خالى وزوجته زجاجات المشروبات والمياه المعدنية يصبان منها فى كاسات بللورية فاخرة كانت تحتفظ بها أمى ولم تخرجها لأحد من قبل!

وكانت أم متولى وابنتها فردوس تقفان وتلبيان الطلبات..

بعد الغداء جلسنا بالصالون ورأيت مدام كريستين ترمق خالى بنظرة ماكرة.. فقال بعد تردد موجها كلامه لأبى وأمى:

نشكركم يا جماعة على اهتمامكم بنا وكرمكم معنا.. والواقع أن هناك موضوعاً جئنا من أجله بعد أن أنهينا كل الإجراءات المتعلقة بى فى القاهرة بحضور المشترى الذى اعتقد أنكم تعرفونه!

قال أبي: مشتر .. من هو؟

قال خالى: إسحق هارون سمسار الأراضي..

هتف أبى كأنه يصرخ: إسحق هارون ..! الثعبان!؟

قال خالى وهو ينظر إلى مدام كريستين باسما: نعم هو!

والواقع أننا كنا نعرف مسبقا مكره ودهاءه.. لكن وبمساعدة كريستين استطعنا أن نجعله يدفع لنا ضعف السعر الذى يشترى به من الآخرين!

قال أبي: وماذا بعت له..؟

قال خالي: لقد بعت له ثلثى أرض المزرعة وهى الأرض التى آلت إلى إرثاً من والدي..

وعلى فكرة يمكن لوفية أن تبيعه ثلث المزرعة الذى تمتلكه .. وبنفس السعر الذى اشترى به منى!

قاطعته كريستين: إننى استطيع أن أساومه وأجعله يدفع أكثر من السعر الذى اشترى به منا لأن احتياجه لثلث المزرعة شديد!

قال أبى: لا .. وفية لم توافق.. لقد عرض علينا ذلك من قبل! واعتقد أنها لن توافق أبداً..!

بالمناسبة يا دكتور.. هل وصلك قيمة نصيبك فى محاصيل نهاية السنة..؟

قال خالي: بالطبع البنك أخبرنى بكل ما أودعته بحسابى أولا بأول.. شكراً لك يا أبو مجدي!

قال أبي: لكن يا دكتور .. هلا أخبرتنا بموعد تسليم الأرض؟

هتف خالي: من أجل هذا حضرنا .. سيأتى إسحق غداً صباحاً فى العاشرة.. سيتسلم الأرض منك يا أبو مجدى بموجب تفويض منى لك فأنت أدرى بالمزرعة.. ولقد أعددت التفويض وأحضرته معى!

كانت أمى تستمع ذاهلة لما يقوله خالى وقد هربت الدماء من وجهها.. كانت تنتفض .. وكانت تقشر له تفاحة فجرحت يدها..

أسرعت مدام كريستين وأخرجت زجاجة من حقيبتها .. واقتربت من أمى وأمسكت يدها ورشتها وهى تقول بالعربية:

– هذا يساعد على أن يطيب الجرح سريعاً!

نظرت أمى إليها.. وإلى خالى وأجهشت بالبكاء وهى تقول:

– هذا جرح لن يطيب سريعاً يا مدام!

نظر إليها أبى وقال:

– هذا جرح صغير يا وفية، وكم تحملت من جراح!

وقال خالى:

– لا تبك يا وفية.. هذا جرح بسيط.. لا أريد أن أسافر غداً وأنت حزينة!

قالت أمى بصوت مختنق:

– لم أكن أتوقع أن السكين ستجرحنى وأنا أقشر لك تفاحة!

قام خالى واقترب منها.. ربت على منكبيها وهى تنتفض .. كانت تنصبب عرقاً.. ووجهها مبتل بالدمع .. عانقته وهى تجهش بالبكاء.. وغمغمت .. أنا لا أصدق .. أنا لا أصدق..!

كنت واقفا بجوارهما.. ولامست يدى يده.. كانت يده باردة.. ونظرت إلى وجهه .. بدا جامد الملامح .. وعينيه مشدودتين إلى زوجته الأمريكية!

فجأة قالت له أمى:

– سمعتك تقول إنك ستسافر غداً.. إلى القاهرة ستسافر..!؟

قال:

– لا.. بل إلى أمريكا..!

قالت: بهذه السرعة..!؟

قال: وراءنا أعمال ومشاريع هناك.. سوف نمولها بثمن الأرض التى بعناها!

سكت خالى.. فنظرت إليه مدام كريستين.. فعاد يقول:

– طبعاً نحن لن ننسى أن نكتب إليكم!



فى الصباح .. كان خالى وزوجته قد غادرا بيتنا.. ووجدت قميصه ملقى بإهمال على السرير.. أمسكته .. وضعته على المشجب.. كان مخضباً بدم أمى وهى تعانقه بالأمس..!



نقد

أحمد الشهاوى فى «لسان النار»:

رافع صورته فى العراء ويشتاق إلى زوال

غادة نبيل

الديوان السادس عدا «كتاب العشق»، «أحوال العاشق، و«الوصايا فى عشق النساء» هو «لسان النار» لأحمد الشهاوي.

يحمل لنا الشاعر به وجداً لو قلنا عنه صوفى لقصرنا ولو قلنا عنه وجودى لقصرنا ولو اتهمناه بعدمية احتضان للموت لقصرنا. فكل تجربة كبرى تقاس بالأثر أو المتبقى من الغائب ومراوحات حالات الاشتهاء/ الاتهام أو التمنى/ الإدانة عبر قصائد «لسان النار» حيث الجملة القصيدة أو الجملة النص ممتدة ومتأرجحة نفس التأرجح العهدى بين «أطوال» النصوص وحجمها فى كثافة تعبيرية وأسلوبية تحيل إلى متون ومستويات ثقافية متعددة الطبقات.

بتعب كتب هذا الديوان الذى يقف ما بعد اليأس أو يقين اليأس، بتراكيب تعتمد أسلوب المسند والمسند إليه، معشقاً عشقه بين الغرابة فى الصور حيناً والبساطة فى توصيف الشعور حيناً متوسلاً بهذه «التوليفة» إلى خاصية لا ينجو منها المحب وخاصة لو كان فناناً: العمق.

من تقنيات «لسان النار» حركة دائرية فى غير قصيدة تعتمد - أسلوبياً - تأجيل الإجابة أو الإبانة للنهاية أو الختام عبر دوائر نفى مثلما نجد فى «ريح عاطلة» والتى شعرت بأنها يمكن أن تحتمل ختاماً لها صـ٢١ حين يقول، عقب سلسلة من «لست» فنظنها هذه المرة جواباً ختامياً لها:

«**فأنا المتعلق من قشة روحى بخلاياك**
أنا الممسوس بحرفٍ من اسمك».

بشىء يشبه دوائر النفى هذه ولكن معكوسها نجد الإثبات، بالتسمية وذلك فى القصيدة التالية «ليل أعمى» حيث يسمى نفسه أو حاله «المحذوف من الذاكرة/ المحذوف من النسيان/ المكتوب بشك فى سيرة مائه».

وهو كذلك «الذابل»، «المعتوم» ، «الداخل»، «السكران»، «المحتفل»، «الواثق»، «الناكح»، «الغارق»، «الماكث»، «الحارث»، «المؤتلق»، «الآكل حسرته»، «الزعلان»، «المحترق بنوره»، «الموهوب الحزن»، «الأبعد من أبعد نجمة».

ونجد صوت الذات يعلو ولو بطريق آخر فى قصائد أخرى حيث يسمى نفسه بعزة مثلما يقول: «كنت الواحى الموحى له» أو حين يعلن «أنا عارف» أو حين يقول مثلاً فالموج موجك والريح أنفاسك».

وفى قصيدة «جسد» حيث تكرار المفردة مفتتح كل صفحة أو فقرة تقريباً يتحرك الشاعر من النثرى البحت - إن كان لهذا الوصف من معنى دقيق - نحو وزنه المختار برهافة:

«**لا فوقى سماء**
ولا تحتى شجر
يدك اليمين رسالتي
والأخرى حجر
فلتأتنى عبداً إلهاً
فأنا قضاؤك والقدر
فلتعطنى سيفاً لأدخل
فلكم هتكت مشيئتي
وذهبت حراً غير حر».

وهذا نجده كذلك بصورة أخف فى الوزن المكتوم - كما أسميه - فى قصيدة «كتاب من الماء» والجزء الأكبر من قصيدة «لكن إيقاعى هواى».

ونلاحظ تغير موقع الشاعر أو الضمائر ما بين ضمير المخاطب الذى تبتدى به قصيدة «إغراء الحشائش» ولكن سرعان ما يتبين أن الأمر هنا أشبه بمونولوج داخلى يحاور الشاعر فيه نفسه، يصفها ثم ينتقل إلى منطقة مؤقتة ظاهرياً، متهمة الحياد، يقف فيها موقفاً ينضج بحكمة ليست متأخرة إلا بقدر ما نقيس الحكمة بفاعلية

دفاعاتنا آثناء التجربة

«**أصابع الذكرى زبد**

زبد ليبقي

لتفتح المواسم».

لكن هذه الوقفة سريعاً ما تحيل إلى ضمير المتكلم بما يدعم حس القرار أو مصيرية الاختيار - أو ربما - اختيار المصير؟.

«**سأسير نحوك**

سأدوس كل حروف موتاي

وأنجو

سأخلص النخل من أعطافه

لكنه يخدعنا.

كيف؟ .بالشعر. يكشف عن الضمير المدمج فى الخطاب الذى نظنه ضمير المتكلم ويفصح عن الأخرى فيه، المتكلمة:

«**وأكون سيدة اليتامي**

سأقدم الإغراء لك

لغة

تذوبها الكؤوس

وأخلع التاريخ عني

وأدس الحشائش فى يديك».

أقول عن هذا الديوان أن نصوصه التفافية بحيلة إرجاء، لكنها إن أمعنا نجد أغلبها التفافية فى دوائر - على نفسها أو على المتن كحركة عامة أو كتلة متحركة أثناء القراءة ذاتها . الديوان يشبه نفسه. ماذا فى هذا الإعلان أو هذه الخلاصة (وبالطبع لا أقصد نفس الشاعر فدعونا من هذه التأويلات المجرمة أو المزعجة).

إن الشهاوى حين يتبع تقنية تكرار استخدام مفردة واحدة كمفتتح لكل شطر أو بيت عبر أكثر من قصيدة (مفردة «أعود» فى قصيدة «أعود إلى أى شىء» ومفردة «ألا» فى القصيدة الأولى «ختام مفتوح» على سبيل المثال، ونعى النفس عبر كل النصوص فى مرثية تصاعدية مفتوحة على سؤال الموت الذى يطل عبر أكثر من نص بوصفه أول الأسئلة وختامها أيضاً أو «جواب السؤال» (فحبيبه مشغول بهذا وهو مهجوس بنفس القلق الأسيان - شأننا جميعاً) يبدو مؤكداً لتيمة التكرار فى متن الحياة ومتن

الموت (طالما نراه حولنا ولم يحدث لنا بعد). وتبقى الكتابة إذن همزة الوصل بين تكرارين كلاهما شائك ،وحزين. ولعل قصيدة «بها أحتمي» إذ يعترف «**قصيدتى لغتى**»، **قصيدتي جسدى**» توكيدا آخر ولكن الكتابة ذاتها نشاط اكتئابى وفى الأغلب نتاج حزن. إذن تتكشف الحقيقة الوحيدة ابنة التجربة المعيشة التى منحت أولى قصائد الديوان عنوانها «ختام مفتوح».

فى هذا معنى المعاودة وإلحاح التأجيل ورجاء التكرار وأيضاً ذلك العزاء الأعرج الذى قد يغيظ ويفرح، عزاء التوقع.

وحده الموت – موتنا وليس موت الآخرين – لا يحمل وعد التكرار. ولهذا هو مرعب . ولهذا – أيضاً – هو مشتهى.

ونجد مثلاً تساؤل البداية فى قصيدة «هل شغف عيناك بأحمد»، وهو المغرم (أقصد الشاعر) باستخدام اسمه فى عناوين النصوص وداخلها عبر أكثر من عمل له، يقول:

«**لما أذهب**
وتروحين إليه
هل سيكون كتابى صوت يمينك»

ومرة أخرى فى المتن: «**نحى الموت/ فأنا/ من أجلك جئتب**».

وهو يقول بهزيمة أكيدة وحزن غائم:

«**ماذا تبصر فى المرآة الآن؟**
شمس تنزف/ تلبس ثوب حداد/ نجم قلق».

وأيضاً:

«**أتكفن بالماء الناشف/ أتغور فى الأبدية**» و«**تحتضر طيور صامتة محنية/ أتصاعد فى العزلة/ مخلوقاً من ناى/ جاء من اليتم/ أنتصت لنواح البحر علي**».

وقرب نهاية قصيدة «لا أحد يفكر فى اسمي» حيث هاجسه الحقيقى الذى يجعل ألم هذه الحياة غير محتمل يقدم وصيته:

«**لا أحد يحط العاشق فى عينه**
لا أحد يورث مصباحاً منطفئاً لحفيد
أروح إلى النوم
فلا أحد سينظر فى اسم زال

ولا مرآة هناك
ستعرفني».

وأيضاً عبر إعلانه: «لا وقت لي في الزمان». هنا فعل إرادة لا مجرد تقرير حالة عن كائن «يبكي وحدته في قبر من خشب».

ولعل العناوين نفسها حيث ينتصر الغم على الفرح والموت على الحياة (عزاء لنشيد، أرض فارغة وسماء تكذب، ظل يتيم، قبر حرف يطير، موت أكبر، وحدة، خداع وقت، فراق الفضة، قبور باقية، ريح عاطلة، وغيرها) تجسد هذا الغمر في ما يبدوان كضدين أو نقيضين – الحب والموت بوصف الأول مرادفاً للحياة أو المعنى الأوحد العميق للعيش، ولفكرة الوجودة ذاتها – ولكنهما كأنما عبر اكتشاف قديم متكرر يندغمان في واحد هو هاجس الموت الذي تتأكد حقيقته بموت النفس من خلال فقدان المحبوب أي فقدان الحب، الفقد والرحيل – قبل أوانه بالموت الفيزيقي والمغادرة غير الإرادية.

كذلك:

«**وأوجعني الخريف**
اقتربت من النهاية
حاملاً نعش الملوحة»

ومرة أخرى: «**موتي يهدهدني**»

إن الموت الذي يطل برأسه من النصوص المنكسرة الوجدان هو تنكيس للحب قرار إزالة له، بينما لانزال نتنفس . وهذه القسوة ، كما تتشاكى النصوص عقب قسوة الميلاد وقسوة الموت لا يتحملها الإنسان فما بال الفنان؟ يسحب غياب الحب كل معنى عن فعل الوجود ويتركه قبحاً أعزل بلا هدف أو لزوميات حيث يغدو العيش فعل مجاهدة يومية صلدة ضد كل الخطأ الذي ، حين يغادر المحبون، يكونون شركاء فيه ضدنا، أي ضد محاولة الحياة والعطاء.

ومن الطبيعي أن يفجر هذا أوليات الدهشة ويزيد موقف الغضب وعدم الفهم الأصلي خيال الكون حدة. وكلما ظل الحب المخذول بلا مردود سوى العنف بالهجر والتخلي إلخ. كلما زادت – والحال هكذا – فتنة الموت في مقابل رعبه وقد يضعنا في مواجهة وجودية أو حتى عدمية هازئة مع الحياة. فتنة الموت لا تأتي إلا مجل، نتاج معادلة الحسم، كبديل لقانون التكرار أو كما تشي النصوص، تكرار الأذي:

«**هل طلب العاشق موتاً**
كي يتخفف من هجرانك

هل نام غزال تحت الظل..
ولم يتزوج موته.

المقصود ببساطة ، حين تصبح الحياة رديفاً لتكرار الأذى العمدى أو لألم لا يحتمل، يكف الموت عن أن يكون مؤذياً وربما حتي، فى تمنى العشاق المهزومين،و يضحى مرادفاً للخلاص من حالة الأذي، وذلك بدون وعى بأن هذا ذاته، إنما هو إعلان موت وأذى نهائيين ولا استئناف. شىء أقرب لفعل الانتحار مثلا.

إن نشدان الموت هكذا لا يكون إلا بعد نشدان الحب وصدمته، أى نشدان المعنى وفقده.

يقول الشهاوى:

وفراغاً ينفتح كأيدٍ تائهة. ويكتب كذلك:

«**كسفينة نوح غرقت فى بحر من غربان**
صحراء تنهض من ثلج مجتمع عند النهر
ذهبت لتنام فأزعجت النمل
وسارت نحو شجيرة موت
تخطو ثانية لسماء عجزت عن أن تمشى».

اتهام صريح ، توصيف؟ لا يهم. يدعم المعنى السالف مراراً:

«**إن البرزخ آخرتي/ ومماتى فى حياة أخرى/ ومقامى فى الموتين**».

ملخص أو وثيقة لرهان العجز، لمعنى التكرار الآثم المدنس، أى اللاهدف، للقنوط والسأم والفراغ التام من المعنى:

«**ليس لى سطر أخير**
كى يكون خاتمة
لبدء قيامتى معك»

أحمد إنما يؤكد هكذا «الختام المفتوح» كنهج لسياسة الحبيب أو تكنيك تلاعبنا به الحياة والحبيبة التى تلعب لأنها تجبن أو تضعف عن أن تحب.

كلاهما يروضنا ولكن التكرار لا يتمجد إلا بالعودة للمحبوب والسكن إليه ربما حتى مع علم الفقد الوشيك، وليس بتكرار أو دوام انصرافه وهجره: يقول:

«**لست أحب الهجر**».
ومرة أخرى يدعم هذا أن انتفاء الحالة لا يتحقق بغير تبديل القانون - أى بانعدام الفقد ولا شىء غير ذلك.
«**كلما شفت..**
زال الموت عنى»
ومقولته: «**زدت الأرض بفيض منك**
فلا أحد يموت».
والحقيقة أن النبر المخالف لهذه الروح، لقصائد مثل «قالت امرأة»، أو «حرير أسود» أو «المهجوس بكعبتها» و«مسبحة العاشق وشواهدها» تبدو كأنما كنت قبل القصائد الأولى التى شكلت أكثر الديوان - وإن لم يكن هذا صحيحاً بالضرورة - ولكن تتابع قصائد قصيرة كحبات المسبحة فى القسم الأخير عوضاً عن كونها تتميز إلى جانب الوجازة، بخفة معنى وإيقاع أتاح نفساً وانفساحاً للقارئ لأن «يرتاح» من كثافة الشجن وصراحة التفجع المتتالى عبر صفحات الديوان فى تذكرة حانية من صاحب «لسان النار» بلدة كامنة خلف النار المهيمنة التى يشعلها الحب فى بيداء القحل التى عليها الحياة بدون القدرة على المحبة.. وإن صادفنا الشوه أو صدمنا عدم التقدير.
القصائد القصيرة ألهمها الحب أكثر من الألم وتكاد تكون غنائية القصد، بدون شبهة الغناء أو الوزن الخليلى المعروف،تخالف «استسلام» النصف الأول من المتن ذى النصوص المتألقة بحال الحزن العميق. وربما لا يكون هدف الشاعر أو همه قارءه من حيث الاكتراث بحالته المزاجية عقب النصوص من الاحتفاء بالحب من خلال المحبوب، أو الحب نفسه، لأننا «قدرنا» عليه ضمن اتهام وإدانة للطرف الآخر الذى لم يقدر عليه نفس قدرتنا أو لم يجله بنفس القدر والاستحقاق. وتستثنى هنا قصيدة «تلك رسالتي» لأنه انتصر فيها لموسيقى تلوح ببساطة وتكاد لا تحسبها.
أمر أخر ، فالمحب والصوفى يوقن - حتى وهو ينهدم - بأن ثمة قدسية لقانون التكرار وإن كرهه. و«حبات المسبحة» بنهاية المتن تدعم فكرة التكرار والمعاودة.
أليس التسبيح فعل ابتهال يبدأ كلما انتهى على المسبحة؟ أليس التكرار هنا صلاة وذكراً مقيماً؟ هل يبدل العابد معبوده؟ إن المسبحة هكذا إعلان لتكرارية العواء والصدى محاولة الحياة، بالحب فعلها الأوحد ذو المعني، والارتداد بيأس إلى هوة تنتظرنا لا محالة:
«**أعوى كذئب بالحروف**

وأصمت
كلما نادانى موت بالغياب».

تشتد لغة الوجد ومفردات القاموس الصوفى - إن كنت لا أجترئ كثيراً بهذا - فى القسم الأخيرة «دراويش العشاق»، «القبلة»، «قربان»، «خلودى»، «فيها شفاء لى»، «راحا فى ملكوت الله»، «معراج العارف»، «أصلى فى قدسها»، «شهاد من نور»، «فى الدار الأولى»، «الرحلة المقدسة» إلخ.

وأجدس أن الحزن العارم فى القسم الأكبر من «لسان النار» أى الثلاثة أرباع الأولى من الديوان - باختراق أو استثناء قصيدتين انتصر فيهما الوزن بوضوح مقروء لا مستتر، انسجم مع غلبة نثرية اللغة. وأرجو ألا أشنق لهذه النظرة هنا فما وصف باقترابه من صيغة أو بالأحرى شكل «الهايكو» اليابانى فى القصائد الأخيرة لم يفتجر، علها غنائيته وحكمته واحتفائه بالحب، «الوجدان الوزنى » هنا فى النصوص الأخيرة بنفس الدرجة.

وبالنهاية ماذا نقول لمن يشكو «**إلى البرسيم غربة طائر**»؟ لا شىء، لا نصيحة، فى البداية مذكرينه وأنفسنا:

«ألا تستجدى ذاكرة من نسيان
....
....
....
ألا تسقط مثل حكيم»

الفن للناس

زهران سلامة يعتصم بالرسم

عدلى رزق الله

كنت فى طريقى للاستمرار فى الحديث إليكم عن تكملة جولاتنا فى قاعات متحف الفن الحديث وفنانيه الـ ٤١٣، اعترض طريقى معرض جاد لفنان جاد لم تحظ أعماله – حتى الآن – بما تستحقه من أضواء، وما يستحقه الفنان أيضاً. أصحبكم اليوم للتعرف عليه حتى تستيطيعوا التزود بما تحمله لوحاته من قدرة على الحب والتعبير عنه. ليكن فى كلماتى ما يضىء لكم الطريق إلى فنان شريف فى زمن صعب اختلط فيه الحابل بالنابل.

مازال جيل الستينيات – الذى ينتمى إليه زهران – يواصل تقديم إبداعاته على الساحة الثقافية المصرية/ العربية. نضع أعمال زهران سلامة – بقلب مطمأن – بين إنجازات متميزة لهذا الجيل.

تطرح أعمال زهران أسئلة جادة كثيرة فى مناخ العولمة حيث تفرض الأنظمة السياسية أحادية التوجه بالقوة العسكرية السافرة دون غطاء أخلاقى ما تريد. ذلك فى وقت توحشت فيه الرأسمالية ووصلت إلى حدها الأقصي، فظهرت أنيابها المحملة بالرؤوس النووية وآلات الدمار الشامل.

فى هذا المناخ وهذه الظروف يرتفع صوت زهران بلوحته المفارقة والمختلفة عن كثير من السائد فى بلادنا. لكى نتلمس الخصوصية والاختلاف لابد من العودة إلى جذور كونت هذا الفنان وشكلت ملامح تجربته. يحلو لى أن أذكركم – كعهدى دائما – بأن حديثى ما هو إلا

حديث فنان عن زميل، وهذا يفترق عن حديث الناقد أو المؤرخ.

النشأة:

زهران ابن «معتمد سلامة» الفلاح الأجير البسيط الذى لا يملك غير قوة ذراعيه، وقدر كبير من العناد والصبر والقدرة على تحمل المعاناة. القدرة على العمل فى الأرض إلى حد العشق ، والرضا بما يأخذ من مقابل لهذا العمل يكفى أسرته حياة الكفاف تاركاً الخير لأصحاب الأرض راضياً وغير حاسد أو طامع.

زهران ابن «تفاحة» الأم زوجة الرجل الثري، الذى رحل عنها فى شرخ شبابها تاركاً لها بين الطامعين فى ثروتها. تختار الأم تفاحة العامل الأجير زوجاً لها. يجردها الزوج الجديد من إرث وثروة. ساعد أخاها على الاستئثار بكل شىء لكى تخلص له دون ما يجعل اللقاء بينهما مستحيلا. فعل كل هذا بذكاء فطرى يملكه الفلاح المصرى حتى ولو كان أجيراً لا يملك من عطاء الدنيا شيئاً. استكانت الأم «تفاحة» لرجلها فى كل شىء، إلا فى شىء واحد: تعليم الابن. أراد الزوج لابنه ما كان طبيعياً فى مثل تلك الظروف وأرادت الأم شيئاً آخر. أن يتعلم زهران. وكان أن رضخ الرجل، وتعلم زهران.

حين يتعلم الطفل فى ظروف تصل قساوتها إلى الحد الأقصى فحدث ولا حرج عما سيحدث للطفل زهران. نتوقف الآن عند معجزة خلق الإنسان والفنان.

يهاجم الجميع الفلاح وابنه على اختراق نواميس الحياة وأعراف، نظر القادرون وأبناؤهم نظرة استعلاء إلى الطفل زهران وأبيه. كما نظر الفقراء نظرة استنكار إلى الفعلة التى تخترق الاستكانة والقهر، وبهما تستمر الحياة.

ويحدث الحادث الأكثر أهمية فى حياة الطفل يمر العمدة راكباً. يطلب الأب معتمد من الطفل زهران تقبيل يد العمدة. يحتار الطفل ويجد نفسه مندفعاً بقوة لا يعرف رداً لها ويقول: لا.

لا يلين رأسه لأوامر أبيه ، ولا لصفعاته، ومن بين الدموع ترددت لا..لا..لا.

حاسمة قاطعة ويولد زهران سلامة.

الرسم:

يجد زهران الضائع فى عوز أبيه، واضطهاد التلاميذ القادرين، وغضب أترابه من رحيل زهران عنهم إلى المدرسة، يجد فى نفسه قدرة على الرسم. تعلق رسومه على جدران المدرسة. يرسم ما يطلب منه فى المناسبات الدينية والوطنية. يزهو الطفل بالتغير الذى حدث فقد أصبح لقبه «الرسام». يزهو الطفل ويجد نفسه ويفض الخبيئة.و..

يعتصم بحبل الرسم طريقا لوجوده وكينونته

أعمال زهران الفنية

هذه المقدمة عن حياة الفنان وكيفية اكتشافه لخبيئة عمره «الرسم» تفسر وترد على السؤال المطروح فى الحركة التشكيلية عن عزوف زهران عن السائد، وإعطائه ظهره بالكامل للحداثة حقيقية كانت أو مدعاة زائفة. ظل زهران يرسم ويرسم وفى هذا خلاصه ووجوده.

١ - وجوه

على مدى عمره الفنى يلتقط زهران وجوها من بين جموع الغلابة «واللى على قد حالهم». من لا يملكون حتى القدرة على ارتياد معارضه. من هنا لا يحصل زهران على أجر ممن يرسمهم إلا ابتسامة خجول.

يقول لهم زهران بريشته: أحبكم فأنتم أهلى وناسى وعزوتي.

ولنا أن نعرف هنا أن زهران لم يهرول إلى تغيير موقعه الاجتماعي، وأشكر من قال لى هذه الجملة فى لحظة صدق بمرسمى بكنج مريوط، وهو أحد وجوه السلطة التشكيلية فى مصر، وأنا بالطبع فى حل من ذكر اعتراف هذا الرجل الشجاع، والذى عليه أن يجهر بها بنفسه إن أراد .. وجوه ... وجوه... وجوه. وجوه أطفال الفقراء. وجوه كبار أثقلهم الزمن تاركاً على الوجوه ثنيات الألم، وتضاريس المعاناة. بحيث تصبح الوجوه شهادة «لا» ورسالة حب من الفنان

تعاطف «قصده» الفنان، ينتقل إلى المرسوم والرائى والفنان أيضاً.

٢ - مناظر

يهرب زهران أحياناً من وجه الظلم والظلمة. من قال «لا» للعمدة يستطيع قولها أحيانا ولا تتاح له الفرصة أحياناً أخرى. يهرب إلى الطبيعة - مناظر .. مناظر.. مناظر يأتنس بالطبيعة . يعشق البحر يحج إلى الوادى الجديد. يعيش ذكريات طفولته مرة ثانية فى رسم الحقول ومحصولاتها. يهدينا زهران مجموعة من المناظر فقد وجد فيها الفنان ألفة وأنساً، لا يجده بين البشر فى الكثير من الأحيان.

٣ - وجوده الطير والحيوان

للحمام والبط مكان أثير فى قلب زهران وفى لوحاته.. يربى الحمام والبط ليعينه على الحياة ويوفر له قدراً من «البروتين» كما يحلو له أن يقول. خمسة أفواه غير زوجته تريد الغذاء. يشكر زهران للحمام وللبط تكاثره، ويرسمه شاكراً، ويتأنسن الطير فى أعماله.

الحمار وقد رأيت عم معتمد حين يأتى لرؤية ابنه حين نزور بلدة الباجور حيث يقيم . يأتى عم معتمد راكبا ظهر حماره الطيب. حين يصل إلينا وقبل أن يلقى علينا السلام كان يمسح عرق حماره قبل أن يجفف عرقه هو. كان يربت على ظهر حماره ويطعمه بيديه شاكراً له حمله على ظهره. حين يكتفى الحمار بغذائه وحنان صاحبه. يطرطق أذنيه فى سعادة طيبة وينظر بعينيه الواسعتين فى خجل إلى عم معتمد، ويتمسح بوجهه فى جلباب صاحبه. حينئذ يلتفت إلينا عم معتمد بترحيب بابنه واصدقائه. لا يثقل حتى على ابنه خفيفا يأتى وخفيفا يرحل.

ويرسم زهران الحمار والرفيق الإنساني. حمار ليس مكحول العينين كحمار محمود سعيد. حمار لا يتمسح فى الخطوط الفرعونية ليكتسب مصريته كحمار راغب عياد. حمار هويته مصرية دون محاولة لاكتسابها، فهو كذلك فعلاً.

أرضعته الجاموسة «وشخبت له أمه لبنها فى فمه». حين رسمها نرى فيها الأم/ الجاموسة وقد حدث هذا يحمل الحيوان فى لوحاته سمة المؤاخاة وعدم التعالى.

٤ - المسافرخانة

نفرع الآن إلى أهم ما قدمه لنا زهران سلامة هذا العام لوحات تفرقت على جدران قاعة راتب صديق بأتيليه القاهرة «لوحات المكان» عشق زهران سلامة قصر المسافرخانة، المبنى العربى الذى احترق وحرق معه قلوبنا فقد كانت لنا مراسماً به عملنا به لسنوات كانت وافرة العطاء الفني.

أقام زهران سلامة ما يقرب من الثلاثين عاماً بها كفنان يرسم. عاش جزءاً من تلك السنوات كمسئول عن إدارة مراسم وزارة الثقافة. أحس زهران بالخطر على المبنى وحاول إنقاذه بكل الطرق والوسائل المشروعة، لكن لم تثمر جهوده عن شيء واحترق المكان كما تنبأ الفنان زهران للأسف. عشق زهران سلامة المسافرخانة كما لم يعشقها أحد، رسم قاعاتها فى لوحات تتبعت الضوء وانكساراته بتغير ساعات النهار. يبدأ مع شروق الشمس وينتهى مع غروبه. لا يفارق المكان نهاراً أو ليلاً. كان يقول أأننسى بملائكة المكان وشياطينه. رسم المشربيات وكانت بالقصر أكبر مشربية ورثناها عن فن الفترة الإسلامية.

سجل كل الأشعار الصوفية التى نحتت فى الحجر والخشب على الأبواب والأسقف. تتبع الزجاج الملون والمعشق بالجص فى أبهى صوره. قلت لكم منذ البداية أن زهران سلامة يمارس حبه وعشقه رسماً.

لوحات نقف أمامها مسحورين بعبق التاريخ مختلطا بروائح الزمن القديم وتمتلئ اللوحات بعبق تعبد صوفى عاشق.

الحداثة

هنا نكون قد وصلنا مع الفنان ولوحاته إلى موقف يستحق المناقشة والتأمل. منذ البداية أقول وبوضوح كامل وبصراحة قاطعة أيضاً:

لا أحد يستطيع أملاء وجهة نظره على الفنان الصادق، وزهران من هؤلاء الصادقين. لكننى هنا سأطرح وجهة نظر فى الفكر التشكيلي، سأدعو الفنان إلى الحوار معى عليها وقد يكون فى هذا الحوار فائدة، وبالقطع ستكون هناك فائدة ستعم علينا جميعاً طالما أن النوايا طيبة، وأن الصداقة قائمة والاحترام والقبول.

من حواراتنا معاً أعرف موقف زهران الرافض لزيف من يدعون الحداثة إدعاءً وزيفا. هؤلاء الباحثين عن ثراء مادى وسلطة ستزول مهما أغوت أصحابها. هؤلاء الذين يعتبرون الفن «وسيلة» و«وسيطاً» إلى الوصول لأهداف هى غير فنية، وغير محترمة أيضاً.

بينما زهران الذى أعطى ظهره للثراء ولم يبحث عنه، وتباعد عن السلطة فوقف على الضفة الأخرى من الشاطئ مناقضا بموقفه من يدعون بالباطل ما لا يملكون فى أعمالهم!!

ويعتبر زهران سلامة أن اللوحة «وسيلة» و«وسيط» إلى حب الناس البسطاء والانحياز إليهم.

لاحظوا معى وجود كلمتى «وسيلة و«وسيط» فى كلا الطريقين هذه نقطة مهمة للتأمل والتفكير.

نأتى بعد ذلك إلى مناقشة موضوع الحداثة الذى يحتاج إلى حديث نتفرغ له وحده، وهو يستحق لكننا هنا سنتلامس مع الموضوع تلامساً أول ببعض الخواطر التى ألخصها فى التالى:

الحداثة ليست شكلا بعينه ولا أسلوباً يتبع، ففى هذا قتل للفن والابتكار.

الحداثة ستأخذ أشكالاً تتعدد بتعدد الفنانين، بل هى كذلك لدى الفنان الواحد أيضاً، فأنا القائل يوما بأن:

الفنان هادم لقانون، خالق لقانون أبداً.

بمعنى أن الفنان عليه تحطيم قانونه الذى تحقق وإلا تحول عمله إلى «المانيرزم» أو بالعربى «الأسلبة» الجاهزة التى تفتت فتحولت إلى «مشق» كما يقول أخوتنا الخطاطون ولهم كل الاحترام.

يقول البعض أن عصر الحكى قد انتهي، وأنا اختلف مع تلك القولة حتى لو كان قائلها صديقنا الكاتب الكبير إدوار الخراط.. فالحداثة فكر ثائر متحرك يثور حتى على نفسه من أجل فن جديد.

الحداثة ليست «عن» ولكن «في»

اعتقد بأن صديقى زهران سلامة قد فعلها يوماً حين قدم لنا فى التسعينيات معرضاً به ثورة على أعماله وفاجأنا جميعاً، ولا أعرف لماذا لم يكمل الطريق الذى بدأه؟

سأعرض كلماتى تلك على زهران سلامة وسأدعوه إلى الحوار، وسأنشر تعليقه مع هذا النص حتى تعم الفائدة ولا تظل الأسئلة حائرة فى عقولنا.

تحية إلى زهران ومعرضه الجميل الذى متعنى فنيا ومن منكم يقترب من «رأس سدر» حيث اختارها الفنان مكاناً لعزلته وأقام بها مرسمه، أدعوه إلى زيارته ورؤية أعماله والحوار معه ففى كل هذا متعة اقترفها معه حين ألقاه، وأنتم جميعاً مدعوون.

بطاقة

زهران سلامة

- مواليد زاوية جروان / المنوفية ١٩٣٩
- عمل بوزارة الثقافة مديراً للمراسم الفنية
- رسم بالصحافة وأغلفة الكتب ورسومها الداخلية
- عرضت أعماله فى كل من القاهرة/ سوريا/ السعودية/ هولندا/ باريس/ النمسا/ المانيا.

يقيم حاليا برأس سدر حيث بنى مرسمه

ت: ٠٦٩٣٤٠٠١١٣٨

ملف

نعمات البحيري وشاي القمر:

كتابة الحرية والتناغم

د. مجدى أحمد توفيق

تنقسم قصة «شاى القمر» - أولى قصص مجموعة «شاى القمر» لنعمات البحيرى إلى ثلاثة أقسام فى تقديرى . القسم الأول يضم مشهد الزيارة الجماعية لبيت الراوية. والقسم الثانى يضم مشهد حديث الراوية مع أمها . والقسم الثالث يضم مشهد ركوب الراوية التاكسى متجهة إلى والدها . وفى اعتقادى أن المشهد الأول لا ينتهى بأن تركت الراوية البيت ونزلت، ولكنه ينتهى عند انتهاء حديثها مع صاحب الورشة، وتمكنها من أن تحادث أمها . ذلك أن حديث صاحب الورشة يكمل فى تقديرى المشهد. ولابد للقارئ من أن يشعر بأن هذا المشهد فيه بعض الخلل. فلقد بالغ المشهد فى عدد الزوار حتى ملأ بهم البيت. وبالغ، كذلك، فجعل الكبريت يختفي، والراوية تجده بالمصادفة أسفل البوتاجاز، ثم يختفى ثانية، والأكواب التى استعارتها من الجارات تكسرت تباعا بعد أن ملأتها بالشاى الساخن. وأنا أريد أن أدفع عن ذهن القارئ فكرة أن هذا الخلل النسبى خطأ وقعت فيه الكاتبة. هو، فى تقديري، علامة مهمة تدلنا على أن المشهد فى مجمله رمزي. ويحسن حينئذ أن نرجع إلى

الجملة الأولى فى القصة، لنجدها تنبهنا إلى أن المشهد المسرود لا تدرى الراوية إن كان حلما أو حقيقة، وهو فى الحالتين مشهد رأته رؤية العين على نحو ما. هذا التقديم يتيح لنا – ما لم نقل يستفزنا على – أن نقرأ المشهد قراءة تأويلية تفترض فيه دلالة رمزية بعيدة. للقارئ أن يشك فى صحة هذا الفرض، وأن يتردد فى قبول هذه الاستراتيجية للقراءة. القارئ معذور. ذلك أن أسلوب الراوية فى السرد بسيط، متدفق ، مشهدي، لا يوحى بأنها ترمز إلى شىء مع هذا يصعب على أن أفهم هذا النص بمعزل عن فكرة أنه يصور علاقة الراوية بالجماعة. هم عبء على الراوية. فيهم قليل من الطيبة، وكثير مما تمجه النفس، كالجارات حولها، فيهن جارة طيبة، وجارات غير طيبات. الراوية غير مؤهلة ، أو مستعدة، لأن تستقبلهم، ليس لديها أكواب كافية لتعد لهم الشاي، ليس لها قدرة كافية على أن تمنحهم ما يرغبون فيه وواحدة من الضيوف تعجب لما تراه على الراوية من شعور بالرضا والبهجة والتآلف. لقد ملأت الراوية وحدتها ببهجة خفية، دلتنا عليها بأن وجدنا فى درج مطبخها كرات زجاجية كانت تلعب بها فى طفولتها بعد أن ألقى أبوها بكتبها إلى المرأة صاحبة الفرن فى الأرض الخربة التى تواجه بيتهم لتشعل فرنها بالكتب، فإذا بالراوية لا تخزن لحرق الكتب مكتفية بكرات الزجاج تحررها من الشعور بالقهر. ومثلما أبدت الضيفة نظرة سحرية للراوية تحسدها على بهجتها ، أبدى صاحب الورشة القريبة من بيتها نظرة سحرية أخري. تبدو له ثيابها جميلة تمثل الفنانة الثورية وقد كان هو نفسه يحلم قديماً بأن يكون واحداً من هؤلاء الفنانيين. لا تجد الراوية فى الجماعة سوى النظرات السحرية، وكثيرا من الشر، وثقيلا من العبء ولحظات نادرة من المتعة، مثل لحظة غناء المغنية السمراء فى بيتها.

تحولت الراوية عن الجماعة إلى حياتها الشخصية تحاول أن ترممها. ولكن أمها لا تساعدها. أمهما مهمومة بشعورها الحارق بالقهر من زوجها، والد الراوية. لقد قهرها طوال حياتهما.، وقهر أولاده جميعا، منها ومن غيرها، ولم تنج من قهره سوى

الراوية على نحو ما ربما دلت عليه قصة الكتب التى احترقت فى فرن الجارة، ولاذت بكرات الزجاج تلعب بها وتهزم الإحساس بالقهر. وتتمنى الأم أن يموت قاهرها. تتمنى أن تشهد الحياة يوماً بعد موته. تتعاطف الراوية مع الأم، وتشاركها الأمنية. ولكنها، بعد ذلك تقرر أن تذهب لحضور الغداء الذى دعاها إليه والدها فى بيته الذى يعيش فيه مع زوجة من زوجاته. صورت الراوية تعدد زيجاته تصويراً ساخراً فوصفته بأنه يفتح فروعاً متعددة لذكورته ويبدو أن سخريتها الهادئة سلاحها لمقاومته. لهذا دعاها والدها إلى الغداء لأنها الوحيدة التى تتقهر لقهره.

أرادات أن تركب سيارة حديثة بها موسيقى هادئة. هل تقدم تصورها للحداثة؟. هل تصف طريقتها فى الكتابة: سرد حديث متحرر من تقاليد القصص القديمة. ونبرة هادئة تخلو من التفجع المأساوى فى عالم مزدحم بأسباب المرارة؟. المهم أنها ركبت سيارة تاكسى كان سائقها غريبا، يثبت مذياعه على محطات الأخبار. ما إن تبدأ أغنية. أو موسيقى هادئة حتى يغير المحطة إلى برنامج إخباري. وأبدت الراوية تعجبها من مسلكه . فبادرها بأن اندفع فى كلام متصل عن العالم الذى أصبح قرية صغيرة، وعن أننا أصبحنا جزءاً لا يمكن له أن ينعزل عن سائر الأجزاء. هل يكون السائق نموذجا للفكر السائد؟. لأوهام العولمة؟. هنا بدت لها السيارة قديمة متهالكة، تشبه السيارة التى ترى نفسها تركبها فى أحلامها، قديمة متهالكة، بطيئة، لا تكاد تسير، حتى تضطر إلى أن تحملها. هذا هو مجمل واقعها، يشبه هذه السيارة.

فى مقابل مشهد السيارة مشهد مكمل مهم. فى حديقة اندفع الماء الذى يسقى الأرض فيما يشبه النافورة، فإذا بشاب وفتاة يسرعان إليه، يتلقيان الرزاذ على وجيهما، ويرسلان ضحكاتهما، وإذا بشيخ عجوز وامرأة عجوز يتركان بيت العجائو القريب ويشاركان الشابين التمتع بالرذاذ والضحك، وإذا بجنديين من جنود الأمن المركزى يتركان معسكرهما وينضمان إلى الضاحكين. تكاثر الناس تحت الماء. وأكدت الراوية أنها قد ملت الحديث عن المنطلق الواقعى الذى يربط الأسباب بالنتائج. قررت

أن تترك التاكسى ، وسائقه الغريب، وعدلت عن موعد والدها ، ومضت فى الطريق.

الراوية توجهها أشواق الروح إلى النشوة، والنقاء، والسعادة، وسط حياة مزيفة خالية من التواصل الحميم أو الصحيح. وإذا كان القارئ لا يرغب فى تأويل فإن عنوان القصة يضطره إليه. ذلك أن الشاى لن يضاف إلى القمر إلا إذا اتصلت المتع السحرية لإيقاع الحياة اليومية بأحلام النشوة والنقاء والسعادة البعيدة بعد القمر.

ما أريد أقرره هو أن قصص «شاى القمر» تمتاز بهذا التدفق السردى البسيط، الذى حررته الساردة من تقاليد القص القديمة، وحررته، كذلك ، من الاقتران برسالة واضحة محددة تنتظم حولها الأحداث، ولكنه ، فى الوقت نفسه يظل يحمل إمكانية تأويلية مهمة، تضرب به فى المستوى التحتى للتأويل، فى علاقة الراوية بالعالم حولها: موقفها من الجماعة، جروحها الذاتية، وعيها بالوضع السياسى القائم، وهى علاقة تتفتح دوماً على موقف إنسانى متكرر، تؤسس فيه الذات بهجتها وتآلفها فى عالمها المحدود، ولا تسمح للعالم الواسع حولا أن يضر بعالمها الخاص، وأن يفسد بهجته التخيلية.

وتستمد الراوية تدفقها السردى البسيط من تلبس الخطاب موقف الحديث المستدفق الذى يجعل لغة القص نفسها لغة حديث من الراوية إلى القارئ تعوض غياب الحوار بين الشخصيات بهيمنة لغة الحديث على لغة القص بوجه عام، ومثال ذلك قولها فى صدر قصة «**قفص صغير ملون**»: «**عبارة «اللى فوق واللى تحت» جزء من نسيج حديثنا اليومي، و«اللى تحت» هم الحاجة «وأولادها أحمد ومحمود الأباصيرى والذى راح وحده يحلق فى الأفق البعيد، متجاوزا التقاليد والعادات التركية الصارمة ليحب ويتزوج بنتاً سمراء مصرية، وأنجب منها أطفالاً وعاش بعيداً عن سطوة أمه الحاجة، وكذلك فعل أحمد. أما محمود فظلت أمه تحركه بإشارات أصابعها مثل دمية صغيرة. هكذا كانت تحكى جدتى وأمى وعمتى فى فضاء شمس السطح**» (نعمات البحيري: شاى

القمر – مكتبة الأسرة – سلسلة الأدب –ط١ –٢٠٠٥م ص٨٣).

فى هذا المقتبس تلتفت الراوية إلى ما أسمته «**نسيج حديثنا اليومى**» التفاتاً يدل على تنبهها إلى فعل الحديث وأثره فى تنظيم العالم لغوياً. ذلك أن الحديث يقسم عالم البيت إلى قسمين: «**اللى فوق**» و«**اللى تحت**» . من ثم يغدو تنبهها إلى الحديث اليومى منظماً لحديثها هى يظهر ثانية هذا التأثر بفعل الحديث فى تشكيل الخطاب حين نكتشف آخر الفقرة أن حديثها فى الفقرة كان محاكاة لما كانت تحكيه جدتها وأمها وعمتها. هذا معناه أن لغتها إذ تنطلق من لغة الحديث لا الكتابة، ومن فعل الحديث اليومى بوجه خاص، فإنها سرعان ما تزداد تحديداً ، وتستعير إيقاع ضرب محدد من أضرب الحديث اليومى هو الحكاية. ينعكس ضرب الحكى اليومى على المقتبس انعكاساً بجسده مرورها السريع على حكاية الحاجة ذات الأصول التركية، وأبنائها المختلفين الذين كانت تحرص على أن تسيطر عليهم فرداً فرداً.

ولما كان الحكى الشائع بين المتحدثين فى الحياة اليومية يلخص الأحداث تلخيصاً يلائم تدفق الحديث – على خلاف الكتابة الأدبية التى ألفت أن تعنى بالتفصيلات، وأنساق اللغة، وتقنيات السرد – فإن المقتبس يمثل هذا الحكى اليومى المتدفق بما جمعه من معالم الحياة لأسرة كاملة.

قد تلحظ أنها اختارت أن يكون المكان سطحاً مشمساً وقد كان المكان سطحاً فى قصة «**وجوده على الجدران**» كذلك. وكان المكان المفتوح الذى يناسبه وصف الفضاء فى المقتبس هو المكان المختار جمالياً فى معظم قصص المجموعة. وإذا بدأت القصة فى مكان ضيق أو مغلق، نحو الشقة فى قصة «**شاى القمر**» السابقة، فإن الأحداث سرعان ما تغادره وتخرج إلى الطريق بعد قليل. يلتقى ، من الوجهة الجمالية، المكان المفتوح، مع تركيز نظرها على واحد من أبناء الحاجة هو «**الذى راح وحده يحلق فى الأفق البعيد، متجاوزاً التقاليد والعادات.. الصارمة**». فى الحالتين: المكان والشخصية المتمردة التى تركز عليها النظر، تبرز فكرة الانطلاق،

والتحليق، والطيران، بوصفها نوعاً من الدلالة الجمالية المهيمنة على النصوص، يصعب أن نفهم النصوص بمعزل عنها.

ولا تتصورن أن قصص المجموعة تجرى على النحو الذى رأيناه فى قصة «**شاى القمر**» بغير تنويعات على صورتها، ففى المجموعة تنويعات ملحوظة. منها عناية بعض النصوص بشخصيات أخرى غير الراوية، ترصدها رصداً، وتضعها فى بؤرة النظر وتحول الراوية إلى عين مراقبة لها. ذلك شأن قصة «**وجه ريم**» فيها ترقب الراوية امرأة اسمها ريم، تزور أسرتها كثيرا، تخلب الألباب، وتستدر العطف بحكايات كاذبة جذابة ترويها، تطلب بعدها قروضا لا تسددها. تضيق الراوية بريم وخداعها، ولكنها لا تستطيع أن تفعل شيئاً يوقف خداعها. قد ترى فى ريم نمطاً اجتماعياً تلومه القصة وفاقاً لظاهرها المقبول، وهو وحده يكفى لقراءتها. وقد تراها تمثل نمطاً من الكتابة المخادعة ترفضها الكاتبة وتقاومها، أو من زيف العلاقات الاجتماعية وخداعها تفضحها القصة. بهذا تتعدد إمكانات تأويل القصة على ما تقدم. على أية حال تتراجع الراوية فى هذا النص وتتحول إلى عين مراقبة وتبرز شخصية ريم فوقها.

وبلغ التراجع فى قصتين من قصص المجموعة درجة التنازل عن ضمير المتكلم السائد فى المجموعة، والقبول بضمير الغائب فى قصة «**أول الرقص**» وفى قصة «**طرق سرية للحزن**» فى الأولى كان الأجنبى يعلم مجموعة من الفتيات، منهن فلاحة جاءت من وراء الجاموسة، الرقص، ويأتى حجرات نومهن ليلاً. وما أسهل أن نضع الغرب الاستعماري، أو الأمريكي، محل الأجنبي، والعرب محل الفتيات، ومصر محل الفلاحة، لتكشف إمكانية التأويل التى لا تمنع من قراءة القصة على ظاهرها. وفى القصة الأخرى أخذت من جارتها المدخنة التى تثرثر مع جارتها المحجبة عنواناً خرجت تجد فى البحث عنه. سمعت غناء سخيفاً فى التاكسي، ووصلت إلى المبنى المقصود، وصعدت الطابق الخامس عشر، وضلت بين الحجرات، ورجل الأمن

يستدعى ملتحياً وآخر ضخماً، ورجل عربى غير مصرى يظهر ، وأحدهم يخرج من مكتبه بيده صاجات رقص. يبدو أنها جاءت لكى تفتش على حسابات المكان لحساب الضرائب أو مشابه. فى القصتين نشعر أن الراوية تتأمل من خلال الأحداث أوضاعاً أوسع من وضع الذات وعالمها المحدود لهذا تتوارى كل التواري، فيغدو الضمير السردى ضمير الغياب. على أية حال لم يحدث هذا إلا فى قصتين من ثلاث عشرة قصة هى عدة قصص المجموعة، وكتبت جميعها بضمير التكلم، أو بالأحرى المتكلمة.

ولقد استخدمت قصتان من قصص المجموعة خطاب الحب، هما «**يوم اللطافة**» و«**رسالة إلى رجل مطمئن**». دارتا حول علاقة حب بين الراوية ورجل ما ، تسعى الراوية إلى أن تشجعه على أن يحلق معها، وتنهى القصة الأولى بأن يسقط منهاراً بغير تحليق، وتنتهى الأخرى إلى أن يواصل إهداءها الأجهزة الحديثة، وأخرها جهاز كومبيوتر، علامة على استغراقه فى القيم المادية، خلافاً لتوقها إلى تحرير الروح، لهذا تنتهى إلى إدارة برنامج على الجهاز يخص الحزن، والجنون.

ومن الملحوظ كذلك أن القصتين الأخيرتين فى المجموعة: «**المشهد الأخير**» و«**شكرا للذين لم يقتلونا**» اهتمتا بطبقة المثقفين. مثلت الأولى المثقف فى صورة صديق للراوية كان مثقفاً ثورياً ولكنه كانت انتهازياً وصفته بأنه ذئب كان يقترض منها كلما احتاج مالاً ولما أحس أنه مراقب ترك معها أوراقه التى تخصه، وانتهى بها الأمر إلى أن هاجمها رجال الأمن ، فتشوا سكنها، وأفسدوا محتوياته، واقتادوها معهم، وقدمت القصة الأخرى نموذجاً مضاداً لهذا النموذج السابي. ففيها كانت صديقة الراوية شاعرة، ريفية ذهب بها والدها إلى الغرب،. وسنة بعد سنة من حياتها فى الوطن ران عليها الإحباط، حتى قررت أن تكف عن كتابة الشعر. ولما كانت شخصية الراوية فى المجموعة كلها شخصية إيجابية، متفائلة، مصرة على أن تهزم اليأس، وعلى أن تحلق بروحها وخيالها، فإنها تجتهد فى أن تدفع صديقتها الشاعرة إلى أن تواصل كتابة الشعر بوصفه وسيلة للتحليق والتحرر. ولكن الشاعرة لا تظهر استجابة رضا لدعوة

الراوية . تودع الشاعرة الراوية، وهى تركب القطار عائدة إلى بلدتها، كأنه الوداع الأخير بينهما، أو كأنه قرار بالموت تتهيأ له بهذا الوداع. ولم يبق للراوية سوى أن تواصل تفاؤلها، وتآلفها مع نفسها ، وتحليقها، لتكون هذه المعانى آخر ما يبقى للقارئ من السطور الأخيرة فى القصة، وفى المجموعة كلها.

ولعلنا نلحظ أن النموذج السلبى الانتهازى الذى يستحق الاحتقار كان رجلاً والنموذج الإيجابى الذى يستحق التعاطف والتقدير كان امرأة قد تكون صديقة محبطة مثل هذه الشاعرة اليائسة، أو منتصرة على الإحباط مثل الراوية نفسها. هذه الملحوظة تضيف إلى المجموعة بعداً نسوياً. يتضح هذا البعد فى ثلاث قصص: «**الساحرة**»، و«**عصابة البنات**»، و«**قفص صغير ملون**» تروى الأولى أن أم سارة كانت تلام لأنها لم تنجب ذكوراً مثل نساء العائلة الأخريات اللواتى يزهين بإنجابهن الذكور. ولكن هؤلاء الذكور سرعان ما أصبحوا جميعاً عشاقاً لسارة، واتباعاً لها، يأتمرون بأمرها، ويكيدون لكل شاب يتقدم للزواج منها، حتى يجبروه على الرحيل والعدول عن الزواج منها. وتخدع سارة هؤلاء الذكور جميعاً فهى تسافر لتستكمل تعليمها خارج البلاد، وتعود معها مؤهل علمى رفيع، وطفل، وزوج غربى وسيم، فنالت أمها بها شرفاً تختال به، وانقلبت النساء الأخريات إلى تمنى لو كن قد أنجبن فتيات لا ذكوراً.

وتروى «**عصابة البنات**» شعور البنات بالضيق لأن الصبى الوحيد بينهن يستطيع أن يمشى على سور ملجأ الأيتام، وهن لا يستطعن خشية أن تنكشف سيقانهن، ثم يلجأن إلى حيلة ناجحة، فيرتدين بنطالونات بيجامات تحت جلابيبهن، ويتسلقن السور، ويمشين عليه آمنات يستعرضن براعتهن، يبرهن على أنهن لسن أقل براعة من الذكر.

ونرى فى «**قفص صغير ملون**» الجار الذى يأخذ قطة الراوية. ويحبسها فى قفص صغير ملون، وتترك له أم الراوية ما أخذ، وتعوض ابنتها بقطة أخري، ولما رأى القطة

الأخرى طمع فيها فثارت عليه الراوية متمسكة بقطتها الثانية، فنظر إليها نظرة إعجاب شعرت معها أنها قطة يطمع فيها، سيضعها فى قفص صغير ملون. هو شعور سيلازم الراوية والولد يكبر، ويصبح ضابطاً، ويستمر تدليله، وحصوله على كل ما يريد.

ينتشر هذا الملمح النسوى بفكرة الحرية والتحليق التى تجد لها رمزاً مناقضاً فى القفص الصغير الملون بوصفه علامة السجن والقهر والعجز عن الطيران.

ولا يقتصر الأمر على مقاومة سلطة الرجل، بل الغاية مقاومة أشكال الاستبداد جميعاً.

بل إن التنويعات التى رصدتها فى المجموعة تظل علامة على أن المجموعة تظللها روح عامة واحدة. تتمثل بداية فى الحكى المتدفق بلغة الحديث، أو بإيقاعه، ويبلور الحكى نفسه فى مشاهد حية مألوفة محررة من تقاليد القص المتوارثة أو القديمة، ومحررة كذلك من الرسائل البارزة القاطعة المستفادة من الحكاية، ما عدا العبارات المرسلة عن الواقع السياسى العالمى فى لحظات عابرة.

يستند هذا كله إلى معنى ملح متكرر، يتردد فى ثنايا المجموعة، ويحوم عليها. هو الإلحاح على فكرة الحرية، والإطلاق ، وتناغم النفس مع نفسها.

قصة

سحر من المغرب

سعد القرش

لبضعة أشهر غابت البهجة عن الدار، وعن أوزير كلها؛ إذ ظل الطاعون يسري في السكك والغيطان الحوارى، ويلتهم من يقابله، حتي خلت الدنيا من الحياة، فلا أفراح تقام، ولا صلوات في جامع عمران، باستثناء صلاة الجمعة، التي يخطفونها خطفاً. أما الأرض فصارت خراباً، عدا مساحات صغيرة، قريبة من السور، يسرق أصحابها ساعة ليزرعوها، حين تشتد حرارة الشمس.

كانت السكة الوحيدة العامرة هي المؤدية إلي المقابر. ولم تشهد جنازة زحاما، فلا يشيع الميت إلا أبناؤه وأهله المقربون، خوفاً من أن يموتوا في الطريق، فلا يجدوا من يبادر إلي دفنهم.

ولزم عمار داره، مكتفياً بإعادة قراءة أحد كتابين عاد بهما إلي أوزير، ساخراً من مقولة كعب الأحبار عن جبن المصريين. وفشل في فك رموز الكتاب الثاني، وكلما تسلل الطاعون إلي الدار. من السطح أو من الباب واختطف نفساً، ضاقت عليه الدار، فيلجأ إلي صدر أمه هند. ولكن الدار اتسعت عليهم قليلاً، بانضمام المغربية، كإحدي سيدات الدار، بعد موت زوجها.

وعلي يد المغربية وقابلة من الغجر، وضعت صفية ولدين، ولم تهف نفس عامر إلي النظر إلي ولديه، واكتفي برؤيتهما عن بعد، في غربال، ملفوفين في خرق بالية. وظل مشغولاً بصفية.

كانت صفية تمد إلي عامر يدها، ليدفئها بكفيه، وتتحامل علي نفسها بالابتسام، لكي يطمئن وفي هذيانه، قال لها كلاماً كثيراً، متفادياً أن تفضحه دموعه، فحكي عن أيامه في الأسر، واشتياقه إليها. وكانت تتظاهر بالتجاوب معه، والفرح بحكاياته، في حين تخذلها عيناها، بانطباق الجفنين علي نور الروح.

زهد عامر في حياته، معرضاً عن الطعام، حتي كاد يرمي نفسه في النيل، ليتخلص من عبء انتظار شفائها.

ثم خفضت المغربية رأسها، متوسلة إليه أن يتناول بعض الطعام

- ستي صفية أمرتني بتحضير الأكل لك يا سي عامر.

فقام من السرير، ووجد صفية غائبة تماماً، يرفع صدرها الغطاء بصعوبة، فأزاحه عنها، وتنفست بعمق ، ونهته أمه هند، وغطت المريضة:

- ضعيفة يا ابني ، تموت من البرد.

- البرد أحسن لها يا أم من الموت من خنق نفسها بالغطيان.

لكنه لم ينهر المغربية، مقدراً أنها كذبت عليه بحسن نية، حين أتت إليه بالطعام.

وذهب إلي الأريكة، عند الفرن، ونظر إلي واجهة الدار، وهز رأسه، إلي أن استكان. وخيل إليه أن أمه تردد بصوت صاف:

يا شابة يا أم الشباب الزين

لولا شبابك ما بكت لي عين

فاستيقظ من إغفاءة، وكان مهيأ لتلقي طعنة أخري، من قدر لا يرحمه، ولكنه منح نفسه أملاً ببعض التلكؤ، عن دخول الدار، ليري بعينيه ولم يكن قادراً علي الحركة. وكانت هند تقول كلاماً منغماً يشبه الرثاء.

فجري إلي السرير، وأطلق صرخته:

- صفية ماتت يا أم؟

- الله يرحم الجميع.. جدودك ووالدك كان زينة الشباب، وشقيقك سالم وابنه وامرأته.

كانت تنظر إليه، ولكنها لا تراه وتواصل حكايتها:

- مبروك والدك خاف الموت مرة واحدة، وبعدها مات

كانت تحكي بلا مرارة، كأن زوجها يسمعها ويراها، وانتقلت من الحجرة إلي وسط الدار، قريبا من المدخل، ورفعت جلبابها بذراعيها، وروت حكاية اللوتس، حين كان زوجها يرفعها ويداعبها، والعمة حليمة تستعجلها الرجوع إلي الفرن. وقالت ضاحكة إنه كان مضطرباً، يتصبب عرقاً، وهي غشيمة غير فاهمة، حتي بعد الزواج، حين أغلق عليهما باب.

وبكت ناعية زوجها مبروك، ناسية أن صفية زوجة عامر هي من ماتت، وتنتظر الدفن.

وصرخ عامر:

- صفية ماتت يا أم.

وقالت له إن علي صفية أن تحمد ربنا، لأنها وجدت من يغسلها ويكفنها ويصلي عليها، ويمشي في جنازتها إلي المقابر، فمن مات محظوظ بالأحياء.

- الحسرة علينا، أن يموت ناس أوزير كلهم، وما يبقي أحد يصلي عاينا.،

بعد دفن زوجته، مر بجامع عمران، ودخله لأول مرة.

كان خلي الذهن، يحب الله من قلبه، راضياً بقضائه. وصلي ركعتين، ناسياً أن ينوي وعلق بابتسامة خفيفة:

- رحمة علي صفية.

أسر عامر لعلي الله القهوجي بأنه صلي، من دون نية محددة، يتوجه بالركعتين إليها. ولم ينشغل القهوجي أو اتباع عامر من العبيد أو أصدقائه العائدين معه من تغريبه ربع قرن، بحكاية النية، وإنما بالصلاة نفسها. وأراد القهوجي أن يخفف عنه، فقال إنهم يقولون إنك، يا سيدي ما صليت قبل العودة إلي أوزير.

وقال عامر باطمئنان المؤمن:

- كنت في طنطا أوالمحلة، أو سمنود في الأسر، ونسيت الصلاة.

صمت القهوجي، وتذكر أنه هو أيضاً لم يكن يصلي في المدينة، أية مدينة، مهما تطل إقامته بها، وحين يجتاز أوزير، يفكر في الصلاة، قبل أن يقرب زوجته.

وقال لعامر:

- الله لا يحب المدن.

فعلق عامر من غير تفكير:

- وهي لا تحبه.

وهم بالخروج ، وهو يستغفر الله مانعاً بادرة ابتسامة.

لكن نوح المراكبي أوقفه، وأشار إلي ممر جاف، هابط من أعلي الشاطئ إلي وجه ماء النيل بين مرتفعين من طمي الفيضان. وقال إنه شاهد طيف والدته، كانت تسبر بخفة، كأن قدميها لا تلمسان الأرض، حتي بلغت الماء، فبسطت طرحتها، كأنها مركب، إلي أن غابت عن عينيه ولم تبال بتوسلاته إليها بالرجوع، ولا التفتت إليه.

انتظر عامر علي الشاطئ، حتي غربت الشمس، علي حين جابت مراكب الصيادين نهر النيل بموازاة أوزير بحثا عن جثتها حتي اقترح أحدهم وضع رغيف عيش، فوقه حبات من الملح علي صفحة الماء، وتبع الصيادون الرغيف، معتقدين أنه سيغوص حيث توجد هند مع إحدي الجنيات.

واستأذن مؤذن الجامع ليرفع أذان الفجر، ولم يذهب إلي الصلاة أحد.
كانوا ينتظرون علي الشاطئ، مجاملة لعامر، وخوفاً علي أمه هند، وسأل عامر نفسه:
كيف طاوعها قلبها، حتي تترك حفيدين يتيمين؟
مع غروب شمس اليوم التالي، تأكد لعامر أنها غرقت، وجرف التيار جثتها، باتجاه سمنود.
ولكنه تخوف من فكرة غياب أمه، بعد خلو الدار من أى سند لظهره، وقدر أن سقف السماء يقترب من الأرض، وأن الذين خطفهم الطاعون هربوا من انهيار السقف والجدران، لائذين بالموت، وأنه وحده يواجه عبئا، لا مفر منه حتي بالطاعون، ورجح ألا تكون أمه قد اقتربت من النهر، إلا في أوهام المراكبي.
عاد إلي الدار التي أمست ضيقة وخانقة؛ فلم يحتمل البقاء بها، وخرج إلي الأريكة.
ولاحظ أن كل الوجوه التي رآها لرجال. وفي حلم خاطف، زارته نساء أقمن زمناً في حياته أو في خياله.. من ابنة رينيه، إلي المرأة التي أحبته ما بين سمنود والمحلة الكبري، بعد موت شقيقه سالم. وانبسط وجهه لمرأي صفية، علي النورج، محفوفة بهالة من الإشراق والعناد.
ولكنه انتقض علي صوت المغربية:
- الأكل يا سي عامر.
كانت قد تفننت في صنع أصناف من الأطعمة المغربية والمصرية، للسيد الذي لم يذق طعم الزاد، علي مدي يومين، ووضعتها إلي جوار الأريكة، علي الطبلية، وأمرت العبيد بألا يوقظوه، إلا بعد انتهائها من رص الأطعمة- رجحة أن رائحة الشواء والطبيخ ستنبهه.
ففزع عامر من غفوته، وضرب الطبلية بقدمه، ونهر المغربية بصوت عال أزعج ابنيه فبكيا، وهرعت إليهما، وانشغل العبيد برفع الأعمة المختلطة بالتراب.
خنقة بكاء ولديه، فنظر إلي شجيرة التوت، التي لم تورق وجفت كعصا. وتوقع جفاف ابنيه، جلدا علي عظم، حتي يموتا مثلها فيستريح من قاتلين صغيرين، فرقا بينه وبين زوجة لم تكن قبل الوضع، تعاني تعباً، ولا ماتت بالطاعون، وإنما من نزيف سببته صعوبة الولادة، كما قالت له القابلة الغجرية.
●●● لام نفسه، علي ابتعاده عن صفية أكثر من عشرين سنة، ولم تهنأ به إلا قبيل انطفاء شمس دنياها واستهان بحياة تخلو من مثلها، وبدار لا تعمرها امرأة.

●●●

اعتاد الرجال ونساؤهم أن يقضوا مع عامر أول الليل، منشغلين بشي الذرة، وتناول القهوة والإشارة في جانب من السمر إلي أن أمه هند ستعود يوماً، وتملأ الدنيا صخباً، ويكبر في حجرها الحفيدان، وكان عامر ينتقض كلما ذكره بولديه أحد كأنهما عدوان.

والتمست منه نساء، في مثل سن أمه، الخروج ولو إلي الغيط بدلا من الموت كمداً، وداعبنه قائلات إنه ربما أعجبته أمه، فيسعد سيدها إهداؤها له، وعجز عامر حتي عن الضحك، واثقاً بأنه لم يعد قادراً علي شيء، وأن الله ينتقم منه، بسلبه قدرته، ليصبح والخصيان سواء.

كان أول خروج لعامر من داره، حين اقترب منه القهوجي، قائلاً بتردد إن من واجبه كسيد لأوزير، أن يعزي الشابين الأجنبيين كارلو وموران في وفاة الفرنسي الكهل رينيه.

فارتجف مستنكراً أن يرث الأغراب غربته مؤكداً أن رينيه ابن البلد، ولأوزير فيه أكثر منهما سنوات بطول العمر، مقابل أيام جمعتهما به. وسأله إذا كان أحدهما أو كلاهما أوعز إليه في حق تلقي العزاء أو أن يأتي عامر خاصة لتعزيتهما. فنفي القهوجي.

هز عامر رأسه باطمئنان، وقال إن أهل أوزير أولي بتلقي العزاء في رينيه، من الفرنسي والبندقي ونهض معه.

شيعوا رينيه، في المسافة القصيرة الفاصلة بين بيته والكنيسة. ورسم موران وكارلو علامة الصليب، وقرأ عامر ورجاله الفاتحة علي روح الفقيد.

في المساء أقيم في الساحة القريبة من البوابة سرداق للعزاء، تواصلت فيه تلاوة القرآن، ساعات بسبب كثرة المعزين من القري الأخري في رجل عمل في أرضه كثير من الشغالة والفواعلية ونجاري السواقي، ولم يؤجل أجرة أحدهم إلي اليوم التالي.

تجرأ القهوجي، وهو يناول عامر القهوة الخالية من السكر، وسأله عن اسميهما.

وغاب عامر عن القهوة والقهوجي والسرادق وقارئ القرآن، وزكريا ويحيي وعيسي وإسماعيل، وأنبياء سورة مريم ولم ير أحداً من المعزين الذي يصافحونه شاعراً لأول مرة بالتقصير في حق ولدين لا ذنب لهما في شئ وليس من الحكمة أن يعاقبهما ويتجاهل منحهما اسمين.

وأنصت إلي قارئ القرآن، في تلاوته سورة مريم، حين بلغ آيات «واذكر في الكتاب إدريس إنه كان صديقاً نبياً ورفعناه مكاناً عليا. أولئك الذين أنعم الله عليهم من النبيين من ذرية آدم وممن حملنا مع نوح..».

لم يتابع بقية الآية، عازماً أن يكون اسمه ابنيه إدريس ونوح، ولكنه تذكر نوح المراكبي، الذي أبلغه نبأ غرق أمه، فتشاءم به، وقال للقهوجي:

- إدريس ويحيي.

وأتبع مجيباً عن سؤال لم ينطقه علي الله القهوجي:

- كلهم أنبياء والسلام.

ورأى القهوجي رضا عامر عن ولديه فرصة ليقول بهدوء إنه يريد أماً لابنيه إدريس ويحيي. وتردد أن يحدثه في شأن زواجه بسيدة تحبهما كثيراً. وأكد أنها وحدها التي تعرف أيهما ولد قبل شقيقه.
فقال عامر:
- الأول إدريس.
ثم انتبه إلي أن القهوجي لم يقل له من تكون تلك المرأة. وقال إنها السيدة المغربية.
عز علي عامر أن يتزوج أرملة متأسياً علي أيامه من طنطا والمحلة الكبري ولم تتسع ذاكرته لنساء كان في حياتهن الأول، من دون أن ينشغل بمعرفة أسمائهن.
في رجوعه من السرادق إلي الدار لم يستبعد أن تصبح المغربية أما لولديه وزوجة له، حتي لو لم يقربها. وكانت في الأيام السابقة أكبر من جارية. وأقل من زوجة، ولم يفكر فيها كأنثي، وظلت بحكم حب جده عمران وأمه هند لها، مثل زوجة أخ، وتذكر أنه لم ينظر إلي وجهها، ولا تحمل ذاكرته ملامحها ، وحين فكر فيها زوجة له، سوغ ذلك لنفسه بأنه لم يعرف زوجها.
ومن مجلسه علي الأريكة، أتته رائحة الطيب، سارية من الدار. وتمني أن تأتيه بالعشاء، لينظر إليها ولكنها أرسلت بالعشاء عبيداً. وكلما طلب شيئاً، هو أو القهوجي أو أحد الرجال الذين ضاقت بهم الطبلية، أرسلت المغربية به عبداً، وحدثته نفسه أن من حق ولديه أن تكون لهما أم، وقدر أكثر من مرة أن تكون المغربية مناسبة، وقرر ألا يكرر خطأه بإضاعة الفرصة، فليس في العمر خمسة وعشرون عاماً أخري، كتلك التي أضاعها علي نفسه وعلي صفية.



بعد إنصرافهم، طلب عامر إلي زوجة علي الله القهوجي أن تأخذ معها إدريس ويحيي، ولكن المغربية أشارت إلي أن الولدين لا يكفان عن البكاء إلا معها. ورفضت أن يناما في حجرة بعيدة مع إحدي الإماء. وحين اختلي بها، ومد إليها يده، تأودت هاربة، كأنها فرس حرون وجري وراءها كصبي يري أنثي لأول مرة قافزاً من السرير إلي باب الغرفة إلي باحة دار أخليت لهما.
لم يكن قد مسها بعد، وحين أمسك بها، كان يلهث من التعب. وأدهشه عدوه خلفها، وظن أنها خجلي، ومدد ساقيه، ويرفق ضغط ركبتيها وبسط ساقيها مثله، فاستجابت ثم راح رأسها علي فخذه، وداعب شعرها، ثم مضي الوقت في صمت لا يقطعه إلا هديل حمامات، وقأقأة دجاجات علي سطح الدار. وتذكر حكايات أمه عن ليلتها مع أبيه في طنطا، وكيف كسا جسدها بكل ما عثر عليه من بيض الطيور علي سطح الطيور علي سطح المنزل. وابتسم في حين كانت المغربية تنظر بحياد إلي الجدار، كأنها لا تري.
رفعها بين ذراعيه، وصعد السلم متجاوزاً الدور الأعلي، قاصداً السطح وكانت نسمات الهواء أشد مما

يحتمله جسدها الضئيل، فالتمست منه أن يهبط بها إلي الغرفة. كانت لا تزال بين يديه. وجسدها قوس ينساب حول صدره، كأنه يلتحف بها، وفاتح الباب برفق، حتي لا يستيقظ ولداه. وسحب فوقها الغطاء، وقبل أن يعتدل ، تعلقت بعنقه وجلست إلي جواره وكانت ساقاه علي الأرض، يتأهب للانصراف في أي وقت.

غضت طرفها، وقالت بحياء:

- من حقي أني أختشي منك يا سي عامر.

كان قد بلغ من الملل حداً لا يحتمل معه أن يذكرها بأنها أمست زوجته، ولم يشأ أن يخدش كبرياءها ووحدتها في بلد غريب، إنه تزوجها لكي ترعي ولديه.

وأضافت بعد أن رفعت بصرها، من دون أن تجرؤ علي النظر إلي عينيه:

- من حكايات سي الحاج وستي حليمة وأمي هند والقهوجي عنك، تصورتك فوق الناس. أعجبه ذكاؤها، وحسب أنها تسعي إلي إرضاء غروره، وواصل الإنصات إليها. ورأى أنها تتكلم بلا تكلف، ولا تعني شيئاً آخر أكثر من الكلام، ولا تهدف إلي استمالته إليها.

علا صوتها بالضحك:

- وأنا في سمنود ، من يومين، سألوني عن بلدي، قلت من دار سي الحاج عمران، من حريم سي عامر سيد أوزير.

سمع بكاء أحد ولديه فنهض، ووقفت علي حافة السرير، وتعلقت برقبته من الخلف وقال إن إدريس هو الذي يبكي بلا سبب ويزعج أخاه، وأسعده أنها تميز بكاء أحدهما عن الآخر، وتتحدث عنهما كأنهما ابنا بطنها، وأعجبه أن بطنها لا يصيبه ترهل بطون المصريات. ومد يده وتأكد بنفسه، وحين هم بسحب يده، قبضت عليها، واحتفظت بها فوق السرة تماما. وقالت إنها تنتظر لحظة بكاء إدريس، وسيبكي يحيي بعد قليل متأثراً به، ونزعت عنه ثيابه، وهو مأخوذ بها، وتذكر أنها رفضت أن ينام الولدان في غرفة بعيدة عنها. وكلما علا صراخها بادلاها البكاء، وهي تطلق أهانيجها، وتتلوي تحته، وتنساب بنعومة ورشاقة، وهو يباريها منتزعاً من عمره ثلاثين عاماً. ثم هدأ الزوجان وسكت الولدان.

مضي الليل علي عجل، وهو لا يريد أن يشبع ، وكلما نام الولدان فزعا من جديد فتضحك وترفع صوتها بالغناء وكان صوتها العذب في صفائه كخرير مياه الجداول، يصيب أكثر المناطق ضعفاً فيه، فينهض راغباً إياها، ولا يباليان ببكاء الولدين.

وحين توسدت ذراعه ، لم تكنت ترغب في النوم، ولا هو. ولم يقويا علي القيام ولا الكلام ولكنه سألها عن اسمها ففاجأته ضحكة مغناج، ممطوطة ذات جرس وذيل، أيقظت الولدين:

- زهرة يا سي عامر.
فكتم ضحتكها بقبلة في فمهما، واشتعلا الجسدان وفي نهاية الشوط داعبها، واتهمها باللؤم، وأقسم ألا يسألها عن اسمها مرة أخري.
واستغرقا في ضحك متصل.
وظلت الابتسامة تكسو وجه عامر، حتي سأله علي الله القهوجي، بعد أيام عن حاله. وقال عامر إنه صدق بعد زواجه زهرة ما سمعه في طنطا، من شيخ كان يصطحب صبية. قال له إن من لم يتزوج مغربية ما ذاق طعم النساء.
ثم ألمح القهوجي إلي أن عامر يكبرها بعشرين سنة أو أكثر، فسخر منه أبو إدريس، مؤكداً في فخر أن الرجل حين يعشق أو يتزوج يصير من عمر زوجته!
في الأيام التالية،. لم يرغب عامر في شيء، فالمتعة أمامه، والموت ينتظره.
حتي بعد ابتعاد شبح الطاعون عن أوزير، وكفه عن اصطياد الأرواح، ظل أبو إدريس يتوقع غدره، في أى وقت، ويحتسي اللذة كأنه سيموت بعدها مباشرة.

شاى القمر.. انتصار على الفناء

فريدة النقاش

من عـالم المتخـيل، من هذا الـعـالم الغـائب الحـاضـر، منه كـذاكرة يبليـهـا الزمن ويحييها الإبداع تأتى نعمات البحيرى إلى الكتابة باعتبارها ضد الفناء.. خلودا، وتبنى عالم نصها متخيلة له نظامه أى نسقه،و تحاول به حوارا مع هذا المتخيل فيصبح عملاً أدبياً يشدنا إليه بخيوط من المتعة والمعرفة والأسي.

ويضـاء العمل الأدبى إضـاءة إضـافـيـة حين نرى – إلى مـرجـعه فـيـه – واقعـا متـحـولا، الهدم فيه أكثر من البناء، نرى المرجع تميزا أدبيا لا إنعكاسا بسيطا مـبـاشـرا، أدب ينهض من مـتـخـيل تحـول إلى حلم.. إلى وقـائع وتفـاصـيل وشخصيات حرة، حاملا أثرا دلاليا للموقع الذى نشأت فيه هذه العلاقة بين الفرد والواقع المادى الاجتماعي. وهو واقع يظلله الغبار ويفعل فيه الخراب فعله حيث تدهور الأحـوال وإزدواج المثقفين، وصناعة الـعلاقات المصلحية، الـهيمنة الأبوية الخاوية، الوحشة المطلقة، الكآبة والحزن.

الكتابة هى هنا انتصار على الموت لأنها تنطوى على شوق للإفصاح عن مبهم أو عن مجهول، أليس الموت مجهولا، هى – أى الكتابة – توقنا لأن نولد أبدا فى اللغة ونبقي، ونحن نرى بفرح إلى صراعيه التاريخى تتوهج فيه بذرة الحياة

خارجة من الدمار بما ينهض بينهما من علاقات تنتظم فى حركة داخلية غير مرئية لكننا نستشعر دبيبها، حركة تفضي مع الزمن إلى تغير فى البنية ذاتها، والانتقال إلى أخرى تتكون لها آليتها الداخلية بدورها فى استعارة كبيرة لولادة الحياة الدائبة وهى تنتصر على الفناء وتنشد الخلود وتصنع إيقاعها الداخلى الفريد.

لذلك سوف نجد الأم

شخصية محورية تتفنن فى التحايل على الألم والقهر ومواصلة العيش وحماية الأبناء، تظهر للراوية فى الأحلام كمنقذة لها ابتسامة الموناليزا.. هى على استعداد للتنازل عن مال لإحدى بناتها إذا كانت لاتزال تحب زوجها لأنها حرمت من الحب.. وفى الحلم ليس على الحالمين حرج أن الأم ترغب فى أن يطيل الله فى عمرها فقط لترى يوما من بعده أى من بعد زوجها مرددة المثل الشعبى من عاش بعد عدوه يوما بلغ المنى كله.. لتصل العداوة بينهما لنهاياتها القصوى وتتآكل الهيمنة الأبوية.

أما المفارقة الكبرى فهى فى تحلل الأبوية رغم قوتها الظاهرة التى تضعها الراوية فى نبرة تهكمية سوداء «هو الذى ظل عمره كله يراها أما مثالية، ولا يراها امرأة مثالية، فغادرها وفتح فروعا أخرى لذكورته».

وإذا كان الحلم تقنية رئيسية فثمة حلم داخل الحلم تسوقه لنا الرواية فى صيغة مشهدية محكمة ومفعمة بالدلالة وواشية بنوع الآتى الذى تتطلع إليه ويحتضن الإنسانية لكاملها صـ١٧ من أول كان المشهد فى الحديقة المقابلة لمحطة الأتوبيس إلى صـ١٨ ورخات الماء.. حلمها وهو المشهد الذى يتراسل مع حلمها فى قصص أخرى حلمها بحب يخترق الحدود والحواجز واللغات وألوان البشرة والقوميات إنه الانفتاح على الآتى.. على مستقبل آخر.. الآتى الذى يعاكس الانهيار والضياع..

ثم دلالة رمزية للأبواب المكسورة التى كانت فى الحلم قد جاءت بها من لدى الجيران لتصب شايا لضيوف كثيرين وجدتهم فجأة فى بيتها «ربما لإحساسها بفرط اغتراب فانكسرت جميعا».

لم تكن الأكواب هى وحدها التى انكسرت بل إن البيت كله.. وهو الصورة المصغرة للعالم الاجتماعى أصبح فى حالة مزرية وإن كنا كيساريين سوف نحمد لها قطعا أن الجدار الأيمن للبيت هو الذى تداعى وحده..

فى هذه القصة تقنية أخرى إضافة للحلم والتهكم هى الاختفاء إذ كانت علبة الكبريت تختفى تماما وتجهد الراوية نفسها فى البحث عنها لكنها لم تجدها رمزا للنار والضوء إلا فى حالة اللعب بحبات البلى ماساتها الصغيرة التى خرجت بدورها لامعة كما كانت من أتون احتراق الكتب التى منحها أبوها للفرانة.. ويستوقفنا هنا تشبيه وكتبها التى احترقت بمكتبة بن رشد، وهو تشبيه يلقى بظله على كل أشكال تمرد المرأة فى القصص، حيث تتكرر تيمة الحصار والقمع والملاحقة، وصورة رجل الأمن الطويل العريض بلا ملامح وهو نفسه الذى قادها فى المشهد الأخير إلى حيث لا تدرى فى منتصف الليل، وحيث نجد وصفا فريداً لواقعة زوار الفجر التى طالما تكررت فى الأدب والسينما والمسلسلات.

بعد قليل تحولت تفصيلات غرفتى إلى ركام داخل أجولة، وصارت الغرفة مثل لوحة كبيرة مرسومة بفرشاة العبث والفوضى والضابط يتقدم مني، وأنا أطبق بكلتا يدى على فتحة صدرى وأنا أسمعه يقول فى أدب جم:

– نريدك معنا بعض الوقت

– من؟

– أنت

– من؟

سوف نلاحظ فى هذا المشهد أن خوف المرأة على جسدها هو محور حركتها وذعرها الوجودى وليست الأوراق التى كانت تخفيها.

وأتوقف عند قصتين من قصص المجموعة لمست فيهما تناصا مع أعمال كلاسيكية معروفة «فسارة» فى الساحرة هى صدى على طريقتها لشخصية «سارة» فى رواية عباس محمود العقاد بهذا الاسم وهى المرأة المتحررة المدانة من قبل المؤلف والموصوفة بأقسى الاتهامات، وهى أيضا سارة الفاتنة زوجة النبى إبراهيم فى التراث الديني، وبها أيضا أصداء من بطلة رواية محمد البساطى ليال أخري.. سارة الجديدة امرأة مميزة متحررة بطريقتها هى الابنة الوحيد فى أسرة لم تنجب إلا الذكور الذين حاصروا من أحبتهم «سارة» بالمكائد والمقالب فقررت أن تسافر وعادت وفى صحبتها شاب أجنبى وسيم للغاية وطفلة صغيرة.

وهى قصة لوسمحت لى نعمات كتبت على عجل رغم فكرتها العبقرية حولتها العجلة إلى أمثولة تنتهى باستخلاص الدرس «وكانت سارة النموذج الذى يجب أن تكرره نساء العائلة اللائى لا ينجبن إلا الذكور واللائى رأين أنفسهن فى مكانة منحدرة عن مكانة أم سارة».

أما فى «وجه ريم» فسوف نجد أصداء لريم «توفيق الحكيم» فى يوميات نائب فى الأرياف.. ريم الغامضة الملتبسة البكماء والتى على الضد منها «ريم» نعمات البحيرى الثرثارة صاحبة الحكايات الفاتنة لكن يلفها الغموض أيضا.. فهى تظهر وتختفى إلى أن اختفت ذات مرة وكانت قد قامت فعلا هى التى كانت تجزم أن كل ما نفكر فيه ونفتقده ونحبه وهم فى وهم، وما نعيشه ليس إلا نوعا من تبادل الأكاذيب.. ولأن الحياة هى كذلك فأن استراتيجية ريم فى التعامل معها هى المراوغة والظهور والاختفاء حتى أنها هى نفسها صدقت حكايتها عن حياة أولى كانت قد عاشتها وحوت أول صـ٢٧،٢٦.

وفى «شكرا للذين لم يقتلونا.. نجد أصداء لانتحار أروى صالح وأن بطريقة أخرى حيث البيت فى «مدينة الدمار والصمت» وأمرأة مثقفة تقرر أن تهجر المدينة – أروى هجرت الحياة كلها.. وتشجع على مثل هذا الاستدعاء فقرة فى قصة المشهد الأخير صـ٩ وهى إعادة كتابة لرأى «أروى صالح» من المثقفين .. منهية عنايات هاتفه ملعون أبو الثقافة هى المسكونة بوهم «الحب والمساندة» الخالين من الغرض.. حقيقة الأمر أن هذه الوضعية لا تعرى المثقفين الذين هم ضحاياها بل تعرى المجتمع التجارى الاستهلاكى الرأسمالى القائم على المنفعة العارية وتسليع كل شىء وإفقار البشر الحساسين ماديا وروحيا وسحقهم.

ثمة سلطة لضمير المتكلم الراوى – الراوية التى هى مركز محورى لا يتيح الكثير من حرية الحركة داخل النص رغم جدل التمزق والإلتئام بالحلم الذى لا يندر أن يصبح كابوسا.

وحين تتخذ القصة شكلها الكلاسيكى بداية ووسط ونهاية تنفتح النهاية على قصة أخرى لم تكتب فكل قصة تحمل فى داخلها قصة أخرى مع تأملات استبطانية تقترب أحيانا من الخطابة والمواعظ فتستعجل الأحكام وتسهم وحدة المكان واقتصاره غالبا على مسكن مغلق إلى وحدة الزمان وذلك باستثناء الطرقات المفتوحة وهى كثيرة أو سطح البيت الذى يتلاقى فيه الناس اللى فوق والناس اللى تحت وتشجب الفوارق فى صورة مقلوبة للتقسيم التقليدى للناس اللى فوق أغنياء واللى تحت فقراء.

ثمة استعارة كبرى لانهيار الأحلام والحكايات العظيمة الاشتراكية.. التحرر الوطني.. لكن قيم الحكايات التى سقطت.

تتسلل إلى الحلم فى تصوراتها عن الآتى بعد أن تكون قد دفعت الراوية دفعا إلى المنمنات وإلى التراجع لداخل الذات وتأمل العلاقات الحميمة مع الأشياء والتفاصيل الصغيرة.

ويطل علينا المعمار محكما دقيقا وأن لم يخل من النتوءات سواء على المستوى اللغوى أو الرؤيوى خاصة حين تفصح أكثر مما تضمر فيما يتعلق بوضع المرأة الشائك والملتبس من الواقع العربى المعاصر حيث يتجلى الزمن العربى الفاسد فى نظام النص عاكسا الطابع الاجتماعى الخاص لهذا الزمن العربى فى زمن العولمة الكونى إذ يتداخلان عبر التداعيات والإيحاءات فى بنية صراعية يتجادل الداخل والخارج فيها بشكل دائم.. وتكتوى المرأة فى وحشتها بنار الوعى بالذات أو المعرفة التى تكتسبها من الفعل فى العالم فتقرأ نحن وجوهها الكثيرة ونحن نلتقط مفرداتها التى تتكرر مثل البهجة والوهج اللذين يزيحان كآبة العالم ووحشة المرأة الوحيدة وتتبادل الجمل الفعلية والأسمية مواقعها انتقالا من حالة الفعل للتشيؤ والعكس بالعكس.. أليست هى بنية راعية تتردد فيها أصداء الواقع وأسئلة الوجود.. أنها العلاقة مع الواقع التى يكشف عنها النص فى فرادته.

«إن كل نص مكتوب أو منطوق لا يمكن فهمه إلا على أنه رد فعل لنصوص أخرى، موضوعا داخل سياق حوارى يتسم بالصراعات والتناقضات تعبيرا عن رؤى جماعية للعالم» كما يقول باحثين، لذلك سوف نجد أن الروح العدمية فى هذه القصص تنتفض على نفسها وتتحول من بؤسها لروح مقاومة.

قصة

شمشون ولبلب

مصطفى نصر

اليوم الاثنين، ستعرض سينما ركس من اليوم فيلم «شمشون ولبلب» من إخراج سيف الدين شوكت ١٩٥٢.

فى الحصة الأخيرة فكرت فى الفيلم وشردت. لم أفهم شيئاً مما يقوله مدرس اللغة الإنجليزية. عندما دق الجرس حملت كتبى - التى أحملها دون حقيبة - وسرت. التلاميذ يتزاحمون للخروج من الباب المواجه لمحطة السكة الحديد. المفروض أن أذهب للمبنى المخصص لتلاميذ الموسيقى وأظل محبوسا لبعد العاشرة. لكننى اليوم أحس بالاختناق. لم أتعود على ذلك. طوال فترة دراستى الابتدائية وأنا حر. أرمى حقيبتى بعد عودتى من المدرسة وأجرى إلى الشارع . لا استذكر الدروس إلا قبل الامتحان بشهرين أو ثلاثة، فأظل استذكر ليلا ونهاراً حتى أنجح.

خرجت من باب المدرسة مع باقى التلاميذ الذين يخرجون فى ذلك الوقت. سرت فى الشارع وحدي. لن أذهب إلى البيت فهم يعلمون أننى أبقى فى المدرسة حتى تنتهى دروس الموسيقى بعد العاشرة تقريبا.

سأذهب إلى سينما «ركس» لمشاهدة فيلم «شمشون ولبلب» الأولاد فى حارتنا شاهدوه من قبل وحكوا لى عنه يمكننى أن ألحق حفلة الثالثة، وأخرج من السينما فى السادسة. لكننى أعود من المدرسة بعد ذلك بكثير. لا، المناسب لى حفلة السادسة مساء لأخرج فى التاسعة. وأصل البيت فى موعد خروجى من المدرسة كل يوم تقريباً. مالى أنا ومال هذه الحبسة السخيفة؟!

بعد نجاحى فى امتحان قبول الإعدادي، جاءتنى رسالة من إدارة التعليم بالإسكندرية لحضور اختبار فى الموسيقى بمدرسة نبوية موسى الإعدادية للبنات بشارع منشا.

أبى اندهش لذلك.. مالنا ومال الموسيقي؟! ليس فى بيتنا راديو ولا كهرباء، وطوال دراستى فى المرحلة الابتدائية لم أتعلم شيئاً فى الموسيقى (علمت من بعض الأصدقاء أنهم يدرسون لهم فى المدرسة «طفا طيفى طا» وبعض الأناشيد والأغانى).

ذهبت إلى المدرسة وحدي.. عدد كبير من التلاميذ فى سن واحدة، كلهم سيدخلون المدارس الإعدادية لأول مرة عندما تبدأ الدراسة. بدأوا الامتحان فى الباليه. طلبوا من الجميع خلع الملابس والوقوف فى ردهة المدرسة بالسروال والفانلة. اقتربت من أحد موظفى المدرسة وسألته: أخلع أنا أيضا ملابسى؟

قال الرجل مندهشا: طبعا ، اشمعنى أنت الذى لا يخلع ملابسه؟!

وجاءت امرأة تميل للامتلاء، علمت بعد ذلك أنها مدرسة الباليه واسمها «فيكتوريا» كان معها خبراء فى الباليه من روسيا، جاءوا خصيصا ليشاركوا فى اختيار الطلبة الصالحين للباليه.

وقفنا صفا طويلا. ودخل ولد وراء الآخر لترى لجنة الامتحان إن كان يصلح للباليه أم لا. رأتنى مدام فيكتوريا فصاحت ضاحكة: نو.نو. فاتيجيه.

وضحك الجميع وضحكت أنا أيضا، فجسدى البدين ليس له صلة بالباليه..

وتقدمت إلى اللجنة الكبيرة التى جاءت من القاهرة لاختيار الذين سيدرسون الموسيقى على أصول علمية. هكذا أرادت حكومة الثورة.

قال أحد أفراد اللجنة : ستسمع نغمات البيانو، وتقلدها.

وقلدت النغمات. ودق رجل آخر على المكتب دقات منتظمة وقلدتها، ونجحت. ولا أدرى كيف نجحت.

ووقع أبى على موافقته بأن أكون فى الموسيقي، وأذهب إلى المدرسة صباح السبت ولا أعود إلى البيت إلا بعد انتهاء دراسة يوم الخميس، وليس من حق والدى أن يرجع فى كلامه وإلا دفع ثمن تعليمى وما أنفق على من أكل وإقامة.. إلخ.

وقع أبى فرحا، ونشرت الخبر فى كل مكان أعرفه: سأدخل مدرسة داخلية كما نرى فى أفلام السينما.

عندما بدأت الدراسة جمعوا كل تلاميذ الموسيقى فى أولى أول، فهم فنانون وسوف يصبحون ذوى شأن فى المستقبل.

بعد انتهاء اليوم الدراسى يعود التلاميذ إلى بيوتهم ونبقى بتوع الموسيقي. نجلس فوق سور الفسقية الكبيرة التى لا تعمل، أو داخل المدرج نتحدث إلى أن ينتهوا من إعداد طعام الغداء.

بعد ذلك ندخل المدرج لنستذكر، أو لحضور الدروس النظرية فى الموسيقى التى يدرسها لنا مدرس الموسيقى فى المدرسة الصباحية.

خبراء الموسيقى لم يصلوا بعد من بلادهم ..الوحيدة التى تمارس عملها الآن مدام فيكتوريا معلمة الباليه فهى يونانية تعيش فى الإسكندرية، وتقول إنها مصرية، وستدفن فى مصر.

الأولاد الذين تدرس مدام فيكتوريا لهم يشكون من الآلام التى يعانونها من التمارين. ويسمون الباليه «البلى».

لو كنت موجودا فى المدرسة لكنت أتناول غدائى الآن. ليس مهما. سأشترى سندوتش طعمية قبل أن أدخل السينما. لا، سأتناوله فى الحديقة المواجهة للسينما.

يوم الخميس، بعد عودتى من المدرسة، أبحث عن أصدقائى فى الحي، أسمعهم يتحدثون عن أغان لم أسمع عنها، فأنا فى المدرسة محبوس، أخرج مساء على النوم كل ليلة. والمدرسة ليس بها راديو ولا البيت قبل أن التحق بالموسيقي، كنت أسمع الراديو فى قهوة أبو دومة فى الشارع العمومي. نسمع الأغانى والتمثيليات وبرنامج ساعة لقلبك.

لم أجرب النوم فى المدرسة ليلة واحدة فقد تأخر ورود البطاطين مما جعلهم يسمحون للذين يسكنون قريبا من المدرسة بالانصراف بعد انتهاء دروس الموسيقى إلى بيوتهم. ويبقى الذين يسكنون بعيداً: سيدى بشر، بحري، الورديان،.. إلخ ينامون فى حجرة كبيرة يسمونها «الهيلتون» ويشرف عليهم مدرس شاب أعزب، يدرس لنا اللغة الإنجليزية فى الصباح.

كان معنا ولد من أصل تونسى يعيش فى حى بحرى الذى يذخر بالتوانسة والمغاربة، والده تاجر كبير وغني. الولد ذهبى الشعر وعيناه زرقاوان ووجهه يميل للاحمرار. وكان ممن ينامون فى المدرسة لبعد حى بحرى عن المدرسة.

دخل هذا الولد المدرج حيث كنا نستذكر وصاح فى حركة تمثيلية «هرقل» سألته: رأيت هذا الفيلم فى سينما الهمبرا؟ فصاح غاضبا: سينما الهمبرا تدخلها أنت.

ودهشت فالهمبرا بالنسبة لى «أملة» وأدخلها عندما تتيسر الحال فمازلت أدخل

سينما الدرجة الثالثة،. حيث ثمن التذكرة تسعة مليمات. والهمبرا بثلاثة قروش كاملة.
بعد أن انتهيت من تناول سندوتش الطعمية، ذهبت إلى السينما حاملا كتبى مما يثير الريبة. فمنظرى يدل على أنى هارب من المدرسة، رغم أن الساعة تقترب من الخامسة الآن.
شاهدت صور اللقطات المعلقة فى مدخل السينما، ثم سرت حول السينما إلى أن يحين موعد الدخول.
صراع شمشون القوى (سراج منير) ولبلب (محمود شكوكو) . يمتلك شمشون كازينو كبيرا مقابلا لجسده العملاق. بينما لبلب لا يمتلك إلا قهوة صغيرة على قدر جسده الأقل.. يتراهن الاثنان إذا استطاع لبلب أن يصفع شمشون سبع صفعات يتنازل شمشون له عن الكازينو. ويفعلها لبلب. يضربه الصفعات السبع. ويحصل على الكازينو.
بعد خروجى من السينما، عدت إلى البيت عادى جداً وكأننى كنت فى المدرسة.
فى اليوم التالى لم يسألنى أحد فى المدرسة عن تغيبي، لكننى خسرت الكثير بسبب هذه النزوة الطارئة . فقد جاء الخبير الموسيقى الذى سيعلمنا العزف على البيانو.
على البخت لم يأت إلا فى اليوم الوحيد الذى هربت فيه من المدرسة.
اختار مدرس الموسيقى العدد الذى سيعلمه ونظر إلى أصابع التلاميذ واختار المناسب منها، وحولوا الباقى إلى معلم الكمان.
معلم الكمان المصرى الوحيد بين معلمى الآلات الموسيقية. رجل غريب جدا. لا أدرى كيف أصبح عازفا وهو بهذه العقلية الغريبة. كان يصر على ضربنا بالقوس خلف أصابعنا إذا أخطأنا حتى أننى تركت الكمان من ضربه فانكسرت. وذهبت إلى مدرس الموسيقى النظرى المشرف على المشروع ومعى آخر. قلنا له: لا نريد الاستمرار فى هذا المشروع.
فقال لنا: لو حدث هذا ستدفعون مبلغا كبيرا، تكاليف التعليم والأكل.
ثم استدرك قائلاً: الحالة الوحيدة التى يمكن أن تتركوا فيها المشروع . أن ترسبوا فى آخر العام فالموسيقى ليس فيها إعادة.
وقررنا ألا نحضر الامتحان لكى يتركونا لحالنا. وحدث هذا.



أتذكر هذا كلما شاهدت شمشون ولبلب فى التليفزيون والذى أصبح «عنتر ولبلب».

وأتساءل كل مرة: «لماذ غيروا اسم شمشون إلى عنتر؟ هل اعترضت إسرائيل على اسم الفيلم؟ لأن شمشون مقدس لدى اليهود؟ هل كان هذا شرطا من شروط معاهدة كامب دافيد؟

المهم أنهم اجروا مونتاجا فى الفيلم، فجاءوا بممثلين وممثلات ليغيروا اسم شمشون إلى عنتر وتجد الفرق واضحا بين صوت الممثلين الأصليين وصوت الممثلين الجدد الذين استعانوا بهم فى المونتاج. وكالعادة فلتت منهم كلمتان مازالتا تنطقان «شمشون» لتفضح ما فعلوا.

بائع القازوزة

تعرفت على بائع قازوزة فى سينما ركس. من خلاله كنت أدخل السينما فى حفلة الساعة الثالثة يوم الأربعاء. وكانت مخصصة للنساء وممنوع دخول الرجال فيها. لكن العاملين فى السينما يأتون بالرجال من أقاربهم وأصدقائهم ويسمحون لهم بالدخول.

فى تلك الحفلة يسهل لقاء النساء والفتيات بالرجال. فلا يمكن أن يأتى أقاربهن لضبطهن فتجلس المرأة أو الفتاة على راحتها وتفعل ما تشاء.

كنا ندخل السينما فى تلك الحفلة دون نساء أو فتيات، فنحن على ثقة من أننا سنجد ما نريد داخل السينما.

قابلت بائع القازوزة فى ذلك اليوم. كان يمسك زجاجاته والمفتاح المعدنى بيده الأخرى دون أن يدق به على الزجاجات كعادته. سألته عما يحزنه.

فقال إنه رأى رجلا وامرأة فى الحفلة الصباحية فى وضع مخل، فأخذهما وذهب بهما إلى المدير. ففوجئ به يسبه ويخصم له أجر يومين، ثم اعتذر للرجل والمرأة. وقال لهما:

– افعلا ما تشاءان.

ضحكت لقوله هذا حتى أغضبته، فتركنى ودار حول الجالسين يعرض بضاعته دون أن يدق على الزجاجات . تركت مقعدى وسرت خلفه. قلت له: إننى لم أقصد إغضابك بضحكى.. لم يكن متحمسا للعمل، فترك زجاجاته وجلس بجوارى خارج صالة العرض. قال لى:

– المدير معذور.

سألته: لماذا؟

قال: منذ أيام قليلة دخل أحد العاملين دورة المياه، فوجد رجلا مسنا ينحنى بالداخل ومعه شاب صغير. صاح العامل، فالتف العاملون فى السينما حولهما وأوسعوهما ضربا وجاء المدير فصفع الرجل المسن وسبه وقال لهما:

– من الممكن أن أذهب بكما إلى قسم الشرطة. لكن يكفى ما نالكما من ضرب وإهانة.

وخرجا . لكن فى اليوم التالى وقف فوكس فورد وخرج منه رجال الشرطة. أخذوا المدير وذلك العامل الذى ضبط الرجل المسن والشاب فى دورة المياه. ضربوهما فى قسم الشرطة. عادا ووجهاهما متورمان ، من يومها والمدير لا يهمه ما يحدث داخل السينما.

شعر

قصيدتان

عادل عبد الباقى

سلامتك

.. إلى رفعت عبد اللطيف الإنسان المصري
سلامتك...
سلامتك يا حبة عيون الكبار
سلامتك تعيش
بتسأل عليك.. الصحاب.. ليل ويا النهار
جميع الشوارع.. وكل البيوت..
حوارى بلدنا.. اللى شاهده عليك
وشافت ولادها اللى كانوا.. فى إيديك
بيتهجوا.. يقروا حروف الكتاب
ما بين السطور تأخدهم معاني..
يفكوا الطلاسم بهمه واقتدار..!
يشيلوا معاك حمل السنين

ويبقوا كتيبه .. تشق الليالى تطلع نهار!
حوالين صوابعك.. تمام زى سبحه
تبسمل.. تحوقل.. تكبر.. وتشكر..
نعيم المعارف وبحر العلوم
وتكبر.. وتكبر معاها سنين باقتدار
وتتلم صحبه جيوش التحرر
برغم المصاعب .. وشغل الصغار ، تزيل الغبار
تفتح عيونها على صفحة بيضا
وتكتب حروفها .. وتغزل طريقها: طريق المصاعب
وتستنى منك إشارة وقرار

●●●

سلامتك يا سيدنا..
يا سيدنا حقيقى وتسلم تعيش
يا بحر المحبة .. يا نهر اليسار
يا علم الجسارة.. يا بلسم جراح الصغار والكبار
يا شوق الليالى لطلعة نهار..

●●●

ذكرى روميش

كان يهوى فى العصاري:
فسحه يومى والنيل ونيس

ع الشطوط.. ع المراوي
كان يومى غاوي:
يبدر الأفكار تعيش
لما فى لحظة تجللي..
وغسلها بدموع «إيزيس»
فرعت ع الشط ضله..
جمعتنا .. رغم ليلها كان غطيس
كلنا .. رغم البعاد والفراق والزمان
... واللى كان..
والعيشه الغطيس!
كلنا .. نحبها..
«درس باقى يا روميش»

شعر

كأنك مصر التى فى الضمير

كريم الحنكى

عشية مصر، يلفك حلم الزمان السليب
وينهض فى الروح ناصر
ويلقى عليك روائعها كلها، ويقيم هوى فى الضمائر
فتلمع أضغاث أحلامنا فى سماء الغروب

●●●

عشية مصر ، تلفك أوزار ما قد مضى من حروب
فتسألها: يا بلاداً لنا (...) يا بلاد الكنانة،
ماذا تبقى لنا من سهامك؟
هل انكسر القوس فى النفس واشتعل القلب شيباً؟
أدبَّ السقام بأحلامنا كلها منذ أن غبت فى هرب، ومضينا نجرب،
أوهامنا فى ملامك؟
ألم تكن الأرض إلا مهاد الخيول، ومرمى سهام سنطلقها
كالصهيل متى خضعت نجمة فى حسامك؟

وأيامنا الغابرات: ألم تك وعداً بهياً دنا، ثم قربنا منك
عهداً ، وشط بنا عنك عهداً، فكيف اجتمعنا أخيراً
لنبكى على حائط من سلامك، ونرضى بهذا الفتات من الروح
نطوى الضمير على غصص سوف نحملها، أبداً كالندوب؟



عشية مصر، يلفك بوح الضمير
ويرتسم النيل شاعر
ويلقى عليك ملامحها كلها، والظلال معبأة بالخواطر،
ومسكونة كعيون حبيبي



عشية مصر، يلفك، فيض الهوى والطيوب
فتبصر أم المدائن قاهرة ومثيرة
يحاورها قلبك العربى ويؤوى إليها جوانح أشواقه وضميره
ويتبع ركب القبائل، إذ تحمل الحلم مرتحلاً منذ شبه الجزيرة
تؤلفه وهجاً – يرث الومضات القديمة – فى شفة النيل ، من
شجن ومآذن
ليس يشابهها غير أرواحنا وهى تكمل إذ تتنادى إلى ماء مصر
التى تنفض الآن عنها الهباء، وتمشى إلى حلمنا فى هدوء
وكل الدروب تؤدى .. وكل الأغانى الكسيرة
ترمم إيقاعها .. ثم ها أنت تلمح مصر الكبيرة مصر الكثيرة
فيبدو فراعنة ومماليك بعض الفرنجة والعاص والترك،
يضطربون جميعاً، وأولاد أيوب، من نسل حطين، والفاطميون
من نسل سيف المعز، وباشا الكبير يكفكف أشواقه بالجنون

وبعض الفرنجة ثانية، ثم سبعة الآف عام من الماء
يحملها - نشوة - قلبك العربى ، يلخصها كلها ثم يخلص فيها.
فما بين مصر وبين جنوب الجزيرة
تراجيع أغنية من غموض تبينه واحد الروح
ذاك الذى لاح أول هذا الكلام، وراح يخلف بارقة فى الضمير
وذاكرة عند هيكل أيامنا.. ثم ها أنت تلمح مصر الأثيرة
يلم بك اليمنى «عمارة» متخذاً وجهها حرماً،
لا تدوم به سلوة الشعراء - الصعاليك والأمراء - ولا تنتهي
ويقودك «دنقل» حتى تطل على وجع يستعيد الرواء،
و«شوقى» إلى ما يحرر فى خفقات الحنين جناح الغناء،
ويأخذك «المتنبي» وكل قرامطة الأرض، فى ضحك كالبكاء.
ويرسى النواسى روحك قرب كؤوس الخصيب.



عشية مصر، يلفك وجه الحبيب
وينتصب الحب ساحر
ويلقى عليك مهاراته كلها، ويدير عليك الدوائر
فتدخل أرض الكنانة منذهلاً آمناً كالقريب.



عشية مصر .. وما مصر - إن لم تكونى بها - غير طيف خلوب ..
تدورين بى كالنهار الذى يتصعد فى داخلى من كلامك
فأطفر نحوك متشحا بالثلاثين من عمر وانتكاس

أحاول أن أتخفف منه على ضفة من سلامك
وأن اعقد الآن فوق يديك سماء غرامك
فالمح عنقاء روحى تقوم محلقة من حطامى الأخير
وكاملة من حطامك
كأنك مصر التى فى الضمير
يروادها قلبى العربي، ويسكن بعد الضياع إليها،
وتمنعه حين تطمعه، ثم تبقى صفيته – نجمة فى أعالى الغناء
وأغنية كابتسامك
ترش على خافقي، نغماً من هيام وطيب
عشية مصر، تدورين بى مثل حلم قريب

عدن – القاهرة ، سبتمبر ١٩٩٧

شعر

أروقة لأزقة الضياء

إدريس علوش - المغرب

(١)

لكى أبحث عنى
عن مرادف لعدم الاسم
أحتاج مجهر عالم متقاعد
وغربالا لجمع شتات الحقيقة..
وعقارب ساعات متربة..
وحقيبة أسرار باردة..!

(٢)

ربما أجدني
كما طفولة البارحة
مقعما بالسراح المطلق
وبياض الألوان...

(٣)

للعربة رائحة الموتي
ولأناملها سعة الشاهدة
هذا القبر لى لن أبرحه
حتى يأذن القماط
ورماد الكفن
ماذا لو أجهش بالسكر
ونادم المساء بعريه
وشرفة الاغتراب مشرعة
فى اكتئاب
تشتهى تذكرة السفر
إلى ورش الولادة
ورحم
الصحراء....

(٤)

للضياع أروقة السلحفاة
ولمتاهة الأزقة ضياء
ونفس المسافة الواقية لدرع
الأحزان
جازفت بالهواء
لتنشئه مدنا

والحانات من يرثيها
غير نديم الحكمة
سألت أقداح التاريخ
ومالت جداولا للخلود...

(٥)

على كآبة الوجود
تحت خطوى على المشى
نحو مجهول أرخبيلات الذات
أو نحو رقصة الرغبات...
خراب هذا العمر
أجازف حين أسميه البقاء
ويبقى سؤال الوجد
ليس فى بهو المكان
عدا إسهامات الغجر
ودوالى البدو الرحل
وأسفار
العتاة..!

(٦)

متعدد فى اللحظات
أخيط الزمن منفردا
بدهشة الحكى تارة
وأخرى بهدم السراب
أهيم فى مرتع الشغب
فراشة تحوم فى فناء الدار
وأترك قيض الظهيرة
لهتافات الشمس...

(٧)

قميص الشتات
ماثل فى صندوق البريد
يعاتب ذكرى امرأة
لها عوض القناع شراع
وعوض الوهم
سؤال هذى البلاد
المفتونة بخريطة الجدار...

الصفحة الأخيرة

حسن توفيق

رجاء النقاش

إذا سـألتنى عن الإخـلاص للأدب فإننى أدلك على إنسـان هو عنوان لهذا الإخـلاص ورمـز له وتجسيد ليس بعده تجسيد. وربما تسـألنى قبل ذلك عن معنى الأدب الذى أتحدث عنه. ومعك حق. فالأدب الذى أعينه ليس مـالا ولا سلطانا ولا نفوذا يمارسه صـاحبه على الناس، بل هو الجمـال الذى تحس به النفس التى فيـها لطف ورقة وحنين إلى أن تكون نفسـا نبيلة، وهذا الجمال يتحقق فى الشعر والنثر، ويتحقق فى ألفاظ اللغة عندما تكون منجز به إلى كل ما هو عادل وطاهر فى هذا الوجود، وعندما تكون هذه الألفاظ لها موسيقاها التى نسمعها بالأذن فنطرب أو نسمعها بالقلب فنغيب عن الوعي، ونرتفع فى غيابنا عن وعينا إلى فوق، وإلى ما هو فوق الفوق!

هذا هو الأدب الذى أعنيه، أما الإخلاص فيه فيمثله المخلص الفريد العنيد حسن توفيق، وهو شاعر بالهواية وصحفى بالاحتراف، وصعلوك بالوراثة، وأمير من أمراء هذه الدنيا فى نظر محبيه الكثيرين، وأنا منهم ولكنه عندنا من الأمراء السابقين، لأنه لم يبق له من علامات الإمارة إلا الكرامة والعفة والنفس العالية والعطاء العاطفى الذى هو فيه من كبار المسرفين.

وليس عندنا من المستندات ما يثبت أن حسن توفيق كان أميرا سابقا سوى إحساسنا بذلك، وكفى الله المؤمنين شر المستندات.. والإحساس هو سيد الأدلة والبراهين هذا هو ما نؤمن به وعلى الله الإتكال.

حسن توفيق شاعر موهوب وإنسان جميل، وهو فى الوفاء أعجوبة الأعاجيب، وهو بعد ذلك وقبل ذلك رومانسى يقبض على رومانسيته العذبة بيد لا تلين واستعداد للقتال حتى لو سالت دماؤه على أسفلت الواقعية والواقعيين.

حسن توفيق لم يدخر للأيام شيئاً، ولم يتزوج، وأنفق الكثير على نشر ما جمعه من كتابات شاعر الأطلال العزيز على قلوبنا جميعا: إبراهيم ناجي. وحسن توفيق يقيم ويعمل فى الخليج منذ ربع قرن، ولكنه لم يجمع لنفسه مليما واحدا حتى لقد قال له أحدهم يوماً: «أنت، يا حسن. لو تركت عملك فى الخليج سوف تموت من الجوع» فأخرج حسن توفيق من جيبه قلما وقال لمحدثه: أنا معى قلم، وفى قلمى حبر وشعر ونثر والشعراء والناثرون لا يموتون من الجوع إذا كانوا مخلصين ومعهم قلم فيه حبرا.

«ملحوظة: أنا اختلف فى الرأى مع حسن توفيق، ففى بلادنا يمكن أن يكون معك قلم فيه حبر، وفيه شعر ونثر، وأن تكون مخلصا .. ومع ذلك تموت من الجوع!».